
COSA MENTALE CARNETS
D'ARCHITECTURE
#0 ET DE RESISTANCE



DE LA NÉCESSITÉ D'UN MANIFESTE

Lettre aux architectes concernés

Jamais encore l'architecture n'a connu telle crise d'identité. L'observer s'enliser sans réagir nous est insupportable. En entrant dans le moule de la culture de masse, l'architecture contemporaine s'est enfermée dans le rôle que veut bien lui donner la société d'acculturation qui l'accompagne. Ce mécanisme a abouti à un appauvrissement net de la production architecturale, les images prenant, elles, toujours plus d'importance dans le "débat".

Cet appauvrissement est le résultat d'un système qui est incompatible avec la culture. Les mécènes d'aujourd'hui ne sont plus les hommes de culture qu'ils ont été durant toute l'histoire jusqu'aux années trente: ce ne sont plus que de grands entrepreneurs qui n'ont souvent qu'une maigre connaissance de l'histoire de l'art et de l'architecture. Or l'architecture ne peut se borner à devenir l'image de marque de certaines grandes firmes et à glorifier l'économie de marché.

Cet appauvrissement se ressent à travers la multitude d'images que nous renvoie la production contemporaine. La société de masse est séduite par le spectaculaire des grands gestes et, dans le vacarme des médias, dans l'infinie variété des opinions, des projets et des mots, tout reste indistinct dans un vaste silence : à voir trop de choses, on n'y voit plus rien.

Peu à peu disparaissent les outils fondamentaux de l'architecture au profit des images. Le plan et la coupe, outils universels, précis et clairs, sont aujourd'hui en marge dans les présentations de concours, dans les revues et livres d'architecture, remplacés par des images de synthèses qui laissent une large part à l'aléatoire et à la séduction.

La technique a offert aux architectes des libertés immenses, mais en trop peu de temps. De cette façon ils n'ont pas eu le temps de les apprivoiser. Elle s'est donc transformée en l'outil d'une

démonstration incohérente entre la structure et la peau des bâtiments, favorisant ainsi tout un élan vers une architecture spectacle, vers une architecture qui veut nous faire habiter des sculptures.

Les architectes qui s'inscrivent dans cette société et ce culte de l'image ne font qu'exprimer leurs individualismes pour tenter d'élever leur production au rang d'œuvre d'art. Cette démarche ne s'inscrit pas dans une vision de l'Architecture qui dialoguerait avec l'histoire, mais dans l'affirmation de leurs «moi» dans un présent immédiat.

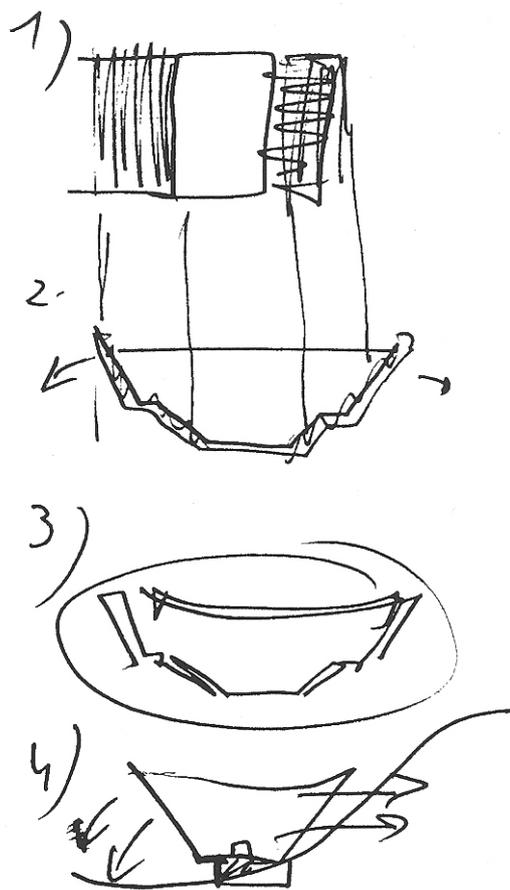
«Ma lutte contre les amis sera la lutte contre leur ignorance; non que je sache quelque chose, mais parce que je sais que je ne sais rien». LE CORBUSIER

Nous voulons ici réintroduire le fait que l'Architecture est Cosa Mentale (ce qu'elle a toujours été, d'Alberti au Mouvement Moderne); qu'elle est plaisir de réflexion et de pensée ; que les questions à résoudre sont éternelles et n'ont que faire des histoires de modes ; que l'architecture seule perdure.

Nous partons en croisade pour redonner toute sa dignité à l'Architecture, pour lui rendre sa vérité afin de tendre vers son essence : nous abriter et nous émouvoir.

Il est temps de se rassembler autour d'une cause commune. Nous nous faisons les porte-paroles d'une Architecture qui pour nous fait sens, et qui reste encore trop marginale au profit d'une architecture qui attire le regard des masses et qui ne travaille que pour elle-même.

Une volonté commune existe.
Cosa Mentale en est une expression.



UN PIED SUR MAIS SENSIBLE

Eduardo Souto De Moura, Stadium, Braga (P), 2003

«Il amortit beaucoup mon admiration pour la grandeur, en me prouvant que ceux qui dominaient les autres n'étaient ni plus sages ni plus heureux qu'eux. Il me dit une chose qui m'est souvent revenu à la mémoire, c'est que si chaque homme pouvait lire dans les cœurs de tous les autres, il y aurait moins de gens qui voudraient descendre que de ceux qui voudraient monter. [...] Il me donna les premières vraies idées de l'honnêteté, que mon génie ampoulé n'avait saisies que dans ses excès. Il me fit sentir que l'enthousiasme des vertus sublimes était de peu d'usage dans la société, qu'en s'élançant trop haut on était sujet aux chutes ; que la continuité des petits devoirs toujours bien remplis ne demandait pas moins de force que les actions héroïques ; qu'on en tirait meilleur parti pour l'honneur et pour le bonheur ; et qu'il valait infiniment mieux avoir toujours l'estime des hommes que quelquefois leur admiration»¹.

Cet article n'est en rien le travail d'une critique d'architecture ou d'un historien, mais la lecture sensible d'un projet. Ainsi cette approche personnelle permet de mettre en exergue les points que nous considérons fondamentaux dans la pratique de l'Architecture et d'exposer ainsi des projets qui sont les vecteurs de notre discours.

Le stade de football réalisé par l'architecte portugais est implanté dans une ancienne carrière d'extraction de granit désaffectée. Ce stade est constitué de deux tribunes parallèles, complètement ouvertes sur les deux autres côtés.

Souto de Moura nous propose à travers cet exercice de renouer avec les grands espaces de représentations de l'histoire, tels que nous l'ont enseigné les grecs et les romains.

A première vue, construire un stade sur le site d'une ancienne carrière semble difficile et beaucoup d'architectes auraient pris cette donnée pour une contrainte. Or Souto de Moura, au lieu de craindre ce site, a réussi à le maîtriser afin de l'exploiter et de le révéler.

Pedro Mendès D'Arcocha dans un de ses aphorismes, dit : « la natura e una merda ».

En effet un paysage n'est révélé qu'à partir du moment où il nous est offert par l'intervention

de l'Architecture. Ici Souto De Moura illustre parfaitement cette pensée. Ce site, à priori sans intérêt et compliqué, est aujourd'hui, après son intervention, magnifié.

La carrière, paysage rejeté par tout le monde, est ici transformé en un lieu qui redécouvre l'archéologie de son site, et qui exprime les qualités d'une zone interdite. Les qualités sont retrouvées par un travail sur les matières et sur les rapports qu'elles entretiennent entre elles à travers la manière d'implanter le projet dans ce sol et de s'y appuyer.

L'Architecture nous offre à voir la nature en la construisant.

A Braga, on trouve la plus pure rencontre entre le site et la règle.

On comprend facilement comment le stade vient s'encastrier dans la roche et comment il est organisé selon une trame structurelle et fonctionnelle rationnelle.

Le projet s'ancre dans la carrière de façon franche. Ce geste n'est heureusement pas aussi littéral, puisque la richesse de ce projet est justement dans la relation que Souto de Moura vient créer entre les gradins et la roche mise à nue.

Alors que des grands voiles et de nombreux poteaux viennent transpercer la roche, ce qui est



porté, au contraire, reste à distance du terrain naturel. Ainsi une tension se forme entre une topographie artificielle en béton (la sous face des gradins) et une topographie, certes exploitée par l'homme, mais dans son matériau originel

Lorsque les grands voiles en béton viennent cisailer la roche brute, le béton semble alors devenir délicat et l'intimité qu'il entretient avec la roche devient alors fusionnelle.

(la roche). On assiste aussi à une hiérarchisation des éléments architecturaux : ils n'ont pas tous le droit de toucher le sol !

L'architecte va jusqu'à jouer, en coupe, entre les différents niveaux de la carrière et les différents paliers des escaliers du projet. De cette manière, dans l'ascension vers l'espace de représentation, on assiste au véritable spectacle du dialogue entre la roche et le béton.

Cet entre-deux contient tous les espaces servant du projet, les circulations verticales et accès aux gradins. Ils se trouvent ainsi sous une lumière qui se répand uniformément dans ces espaces à travers le rocher, la structure et les gradins.

La structure est volontairement mise en scène et affirmée dans sa propre lumière, rendant ainsi hommage à Louis Kahn : « La structure est un projet sous la lumière ».

Lorsque les grands voiles en béton viennent cisailer la roche brute, le béton semble alors devenir délicat et l'intimité qu'il entretient avec la roche devient alors fusionnelle (contraste lisse-rugueux).

Les grandes travées structurelles, au nombre de 15, viennent accueillir toutes les circulations et ainsi organiser tout le fonctionnement du stade.

La lisibilité du fonctionnement et l'honnêteté du geste sont impeccables. Une trame régulière répond parfaitement à l'usage du projet. Elle est affirmée afin de lui donner un ordre. Le stade n'est plus, alors, un simple stade de football mais bien une œuvre qui, à travers sa pensée, a trouvé son éternité.

L'espace servant travaille pour libérer l'espace servi. Il contient tous les éléments structurels, qui dans un même élan, viennent soutenir les gradins, qui eux structurent l'espace de jeu.

L'espace majeur, quant à lui est bien plus calme, plus lisse, il est dédié au sport. Il est à l'image de la fine couverture en béton qui vient protéger les spectateurs de la pluie ou du soleil. La structure s'efface alors laissant au jour les parties nobles, la scène et les gradins.

Ici, la roche placée en fond de scène d'un côté, dialogue avec le paysage de la ville qui traverse le stade de part en part.

A l'intérieur des circulations les vues vers l'extérieur et le lointain sont amenées à travers la trame régulière qui porte le stade. Ainsi le paysage est perçu au cœur du projet par de grandes perspectives, comme dans une grande colonnade antique.

Alors que le paysage est présent dans tout le projet, filtré ou mis à distance dans les espaces secondaires, il est célébré dans l'« arène ».

Quand l'ordre, la lumière, l'espace et le sol s'unissent dans un même geste on tend vers l'Essentiel.

« Moralité : se foutre des honneurs, compter sur soi, agir pour sa conscience. Ce n'est pas par des traits de héros qu'on peut agir, entreprendre et réaliser »². Voilà, dans ces mots de Le Corbusier, ce qui définit admirablement le travail d'Edouardo Souto de Moura. FE

1. ROUSSEAU J.J., Les confessions livres I à IV, 1765-1770, Larousse 2006, page 148-149

2. LE CORBUSIER, «Rien n'est transmissible que la pensée », Œuvre complète volume 8, 1965-69, Birkhauser 1970, page 172

p.16: Croquis d'Edouardo Sotto de Moura

p.18 en haut: Photo de maquette, *El Croquis*, Hors Série Sotto de Moura

p.18 en bas: Photo d'Anthony Rodrigues

COSA MENTALE CARNETS
D'ARCHITECTURE
#01 ET DE RESISTANCE





QUAND LE MUR S'INTERROMPT

A propos de Le Corbusier, Une Petite Maison, Corseaux (CH), 1923

« Et dans une des plus grandes promenades que nous faisons de Combray, il y avait un endroit où la route resserrée débouchait tout à coup sur un immense plateau fermé à l'horizon par des forêts déchiquetées que dépassait seule la fine pointe du clocher de Saint Hilaire, mais si mince, si rose qu'elle semblait seulement rayée sur le ciel par un ongle qui aurait voulu donner à ce paysage, à ce tableau rien que de nature, cette petite marque d'art, cette unique indication humaine »¹.

1923. Une petite maison. Un tout petit morceau de territoire, face aux montagnes géantes et éternelles qui bordent le lac Léman. A travers ce projet Pierre Edouard Jeanneret introduit le thème du paysage dans l'espace domestique (qu'il poussera jusqu'à son paroxysme dans l'appartement Bestegui en 1930) et nous livre un bâtiment qui est, aujourd'hui encore, une référence dans ce domaine.

Tel David contre Goliath, la petite maison construite par Le Corbusier pour ses parents se dresse fière face à un paysage d'une force et d'une prégnance incroyables. Courageuse, depuis près d'un siècle elle ose se confronter à ces monstres sublimes.

Cette maison a été réalisée avec très peu de moyens sur les bords du lac dans la petite commune de Corseaux. Construite sur un seul niveau, c'est un volume simple (15x4m), percé d'une seule fenêtre face à l'horizon placé parallèlement à l'étendue de l'eau. Elle est une expérience de l'architecte sur la rationalisation de l'espace, sur ses « machines à habiter ». La superficie de chaque pièce répond au besoin minimum nécessaire à l'usage de chaque espace. On voit aussi poindre quelques éléments qui participeront aux cinq points de l'Architecture moderne : la fenêtre en longueur, le toit jardin et le plan libre. L'orientation de la maison est parfaite afin de jouir de la douce lumière du soleil tout au long de la journée.

Les moyens sont modestes mais les ambitions sont grandes : tenir tête aux montagnes sans être étouffé par ce spectacle magnifique mais omniprésent et ainsi dépasser le simple statut de maison. « Car l'architecture est un événement indéniable qui surgit en tel instant de la création où l'esprit, préoccupé d'assurer la solidité de

l'ouvrage, d'apaiser les désirs du confort, se trouve soulevé par une intention plus élevée que celle de simplement servir et tend à manifester les puissances lyriques qui nous animent et nous donnent la joie »².

Elle y parvient.

Le premier geste de Le Corbusier est d'enclôser la parcelle par un mur haut (seule à l'époque de sa construction, elle est aujourd'hui encerclée par toutes sortes de réseaux et de constructions, mais reste protégée de ce vacarme par le mur) : on choisit où l'on désire du bruit dans le silence de l'enclot !

Puis il choisit une seule vue. La sélection révèle le paysage et le fait entrer tout entier. « Avez-vous observé qu'en de telles conditions, « on » ne le « regarde » plus ? Pour que le paysage compte, il faut le limiter, le dimensionner par une décision radicale : boucher les horizons en élevant des murs et les révéler, par interruption de murs, qu'en des points stratégiques »³.

Comme pour essayer de contenir le paysage, le Corbusier crée une poche qui le réceptionne et le distribue. Ainsi l'écho du paysage habite toute la maison de sa présence, parfois sourde, parfois affirmée, mais toujours comme il le choisit.

Le mur est percé en un endroit créant un cadrage

...

CREDO.

L'architecture est Cosa Mentale.

1. L'ARCHITECTURE DOIT NOUS ABRITER, NOUS ÉMOUVOIR ET NOUS SITUER.

- L'ÉMOTION EST DANS LA PROPORTION, LA MATIÈRE ET LA LUMIÈRE.
- LA LUMIÈRE EST MATIÈRE, STRUCTURE, ET GÉOMÉTRIE.

2. L'ARCHITECTURE EST UN JEU DANS L'ORDRE PUR.

- LE JEU EST LA RECHERCHE DE RÉPONSE AUX QUESTIONS ÉTERNELLES DE L'ORDRE,
DE LA LOGIQUE,
DE LA MESURE,
DE LA RÈGLE,
DE LA LUMIÈRE,
DE LA STRUCTURE,
DE LA TECHNIQUE,
DE L'ARTIFICE,
DE LA PRÉCISION,
DE L'IDÉE ET DE L'ABSTRACTION,
DU TYPE,
DU PUBLIC ET DU PRIVÉ,
DE LA FORME,
DU DÉTAIL,
DU LIEU,
DU PASSÉ,
DU BEAU,
DE LA QUALITÉ,
DU CHEF-D'OEUVRE,
DE LA RIGUEUR ET
DE L'ÉTHIQUE,
DU LANGAGE ET DU MÉTIER, DE L'INUTILE.
- LE JEU C'EST SE CONFRONTER ET RÉINTERROGER SANS CESSER LES CHEFS-D'OEUVRE DU PASSÉ.

3. LE JEU A BESOIN DE LA RÈGLE.

- LA RÈGLE SURGIT DE LA COMBINAISON DU PROJET.
- TOUT À L'INTÉRIEUR DE LA RÈGLE, RIEN EN DEHORS DE LA RÈGLE.
- LA RÈGLE EST COSA MENTALE, ELLE EST LE DÉPASSEMENT DE LA TÂCHE À ACCOMPLIR.

4. DU SOL SOURDENT L'HISTOIRE ET LE TEMPS.

- S'ANCER DANS LE SOL, C'EST S'ANCER DANS L'HISTOIRE ET LE TEMPS.
- L'ACTE ARCHITECTURAL EST UNE MODIFICATION CONSCIENTE D'UN SOL : IL FAUT PRENDRE CONSCIENCE DE CETTE RESPONSABILITÉ.
- L'ACTE ARCHITECTURAL EST UNE PERTURBATION DE L'ÉQUILIBRE D'UN TERRITOIRE.

5. REGARDER, VOIR, OBSERVER :

C'EST LE TRAVAIL DE L'ARCHITECTE.

- TOUT SE JOUE LÀ, ENTRE TRAVAIL, ÉTHIQUE ET CONSCIENCE.
- ET TOUT SE JOUE ENTRE LE SOL ET LE CIEL, UNIS EN UN SEUL GESTE.

6. TRAVAILLER C'EST CONSTRUIRE UNE PENSÉE.

- FAIRE UN PLAN SIGNIFIE S'ABANDONNER AU PLAISIR DE PENSER.

7. L'ARCHITECTURE EST ACTION ET PENSÉE, ELLE EST ACTION DANS UNE PENSÉE.

- LA PENSÉE GUIDE L'ACTE ARCHITECTURAL.

8. LA CRITIQUE

MET L'ACTION EN RÉSONANCE.

- CHAQUE ACTION EST UNE CRITIQUE
- CHAQUE ACTION EST RÉINTERROGÉE PAR LA CRITIQUE, QUI EST AINSI LA GARANTE DE SON ACTUALITÉ.

*«Je connais comme un autre l'orgueil et les dangers de la théorie ; mais il y a aussi, à vouloir absolument s'en passer, la prétention, excessivement orgueilleuse, de n'être pas obligé de savoir ce qu'on dit quand on parle, et ce qu'on fait quand on agit»
Pierre Paul Royer-Collard (1763-1845)*



réfléchi qui donne la sensation qu'à l'extrémité Est de la maison existe une extension de l'espace intérieur vers l'extérieur. Un lieu de silence dans lequel on a placé le tableau dont le cadre est le mur et la toile le paysage. Pour accentuer cet effet d'espace «extérieur-intérieur», Le Corbusier a placé une petite tablette sous l'ouverture. Il réintroduit l'échelle domestique dans le jardin. Le charme opère et le lieu se transforme en un petit coin privilégié de la maison.

En construisant des dispositifs optiques simples, en faisant des choix clairs, l'Architecture a le pouvoir de transformer notre perception des choses.

Puis le mur s'interrompt, il ne soutient alors plus que les quatre mètres de terre qui séparent la maison du lac. Lorsqu'il s'efface, c'est l'explosion de paysage. On est en plein bruit. Mais ce bruit est agréable car l'architecte a su l'adoucir. Il n'est pas trop fort. Il est alors entièrement présent mais, étrangement, nous calme par sa sérénité.

C'est au moment où le mur s'interrompt que Le Corbusier a placé la grande fenêtre de 11 mètres de la maison. De cette façon, ce logement

modeste profite d'une perspective maximum sur le paysage, et devient alors le plus grand des palais.

A l'intérieur de l'enceinte règne l'atmosphère propre à une pensée guidée par des intentions justes. Le Corbusier nous fait part ici de toute sa sensibilité dans un tout petit projet dont se dégage une impression de vérité et de bien être.

En construisant des dispositifs optiques simples, en faisant des choix clairs, l'Architecture a le pouvoir de transformer notre perception des choses, de les rendre plus belles et de rejeter la confusion.

Avec peu de moyens et une pensée pure, cette maison fait face avec dignité aux montagnes et nous donne une belle leçon de modestie. Ce paysage impose le respect par son élégance et son caractère hégémonique. Chacun à son échelle. L'harmonie qui s'est formée entre la petite maison et les immenses montagnes, continue de rayonner à travers un dialogue plein de tendresse.

«Mais *sur terre* déjà veut dire *sous le ciel*. L'un et l'autre signifient en outre *demeurer devant les divins* et impliquent *appartenant à la communauté des hommes*. Les Quatre : la terre et le ciel, les divins et les mortels, forment un tout à partir d'une unité originelle»⁴. FE.

1. PROUST M., *Du côté de chez Swann*, 1913, Ed. Gallimard/1987, p 62
 2. LE CORBUSIER, *Une maison-Un palais*, 1928, Ed. Connivences/1989, p53
 3. LE CORBUSIER, *Une petite maison*, Ed. Birkhäuser/2001, p 23
 4. HEIDEGGER M., *Essais et conférences*, 1954, Ed. Gallimard/1958, p176
 p.24, 28: Photographie de FE, Corseaux, 2009

COSA MENTALE

CARNETS
D'ARCHITECTURE
#02 ET DE RESISTANCE





RECONCILIER LE MUR ET LA COLONNE

A propos de l'Eglise Saint Pie, Franz Füeg, Meggen (CH), 1964-66

«Oh ! Comment préférer de fébriles, de légères admirations pour quelques chaires plus ou moins colorées, pour des formes plus ou moins rondes ! Comment préférer tous les désastres de vos volontés trompées à la faculté sublime de faire comparaître en soi l'univers, au plaisir immense de se mouvoir sans être garrotté par les lieux du temps ni par les entraves de l'espace, au plaisir de tout embrasser, de tout voir, de se pencher sur le bord du monde pour interroger les autres sphères, pour écouter Dieu!»¹

Il fait froid à Meggen. Il doit toujours faire froid ici. Il vient de neiger. La vallée est enveloppée d'un drap blanc duquel surgit l'église. Figée par le froid sur un socle blanc. L'air est gelé, le lac immobile. La « chiesa » émerge du contexte et son clocher, haut, nous situe et se repère de loin.

Elle nous rappelle que nous agissons toute notre vie entre deux éléments universels, imperturbables, qui nous relient sans relâche à l'histoire de l'humanité et du monde : le sol et le ciel. Le sol sur lequel nous naissons, marchons, vivons et mourons. Le ciel, divin.

L'architecte doit prendre conscience de cette réalité afin de construire en pleine raison ce qui reliera ces deux entités dans un geste juste. Conscient de perturber un équilibre naturel.

A Meggen, l'église s'affranchit du sol par un nouveau sol. Le sien. Elle est sacrée et par ce geste le montre. Elle domine.

Le nouveau socle lui permet de ne pas appartenir seulement à Meggen mais bien à toute la vallée. Le Parthénon appartient bien à toute la Grèce !

Comme le temple d'Athéna, l'église s'offre Sa colline. Elle lui permet de mettre en ordre ce site, de le maîtriser et d'organiser plus librement ses annexes qui la célèbrent. La Cure et le centre paroissial à ses côtés, la chapelle dans l'épaisseur du socle. Ils la servent, existent mais s'effacent pour la laisser vivre.

Elle touche le sol. Elle a pris sa place.

«Je n'aime pas le beaucoup, le très peu me suffit».²

Franz Füeg construit l'église d'un geste simple, pensé comme un tout. Le socle, la structure, le détail et la matière forment une unité indivisible et recherchent, dans un travail commun, la pureté du Un.

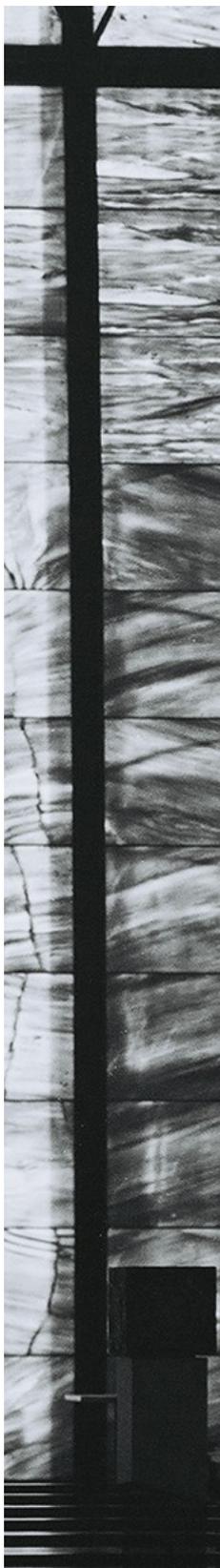
Ses 78 colonnes modernes (en acier IP 240) sont toutes à l'extérieur et entourent l'espace sacré. Cette colonnade, d'une rigueur implacable, s'adoucit, s'allège par l'utilisation de plaques de marbre (102*150*2,8 cm) que l'architecte place entre les colonnes. Ce matériau règle la structure par ses dimensions maximales (trame 168 cm) et se déplie entre deux colonnes. Se déplie, en effet, car, entre deux colonnes, la pierre est issue d'un même bloc. Ainsi ses nervures se lient entre elles et par sa faible épaisseur, le marbre laisse la lumière le traverser.

De l'extérieur, l'église est un parallélépipède simple. La répétition des colonnes crée l'unité du bâtiment.

L'architecte parvient à allier le métal et la pierre afin de réconcilier le mur et la colonne tout en conservant la signification et les propriétés de chacun. L'église est d'une grande muralité, mais par le mur il fait entrer la lumière, laissant le soin aux colonnes de porter l'édifice.

Franz Füeg va donc plus loin que les grecs qui dissocient le mur de la colonne dans l'espace pour marquer une séquence d'entrée.





Cependant il persiste une ambiguïté dans l'espace central, le naos, qui mélange murs et colonnes pour faire pénétrer la lumière. Par nécessité l'enclos reste ouvert. **Ici il conserve la signification sacrée des colonnes tout en renfermant l'espace sacré par des murs. La figure se ferme.**

Alors la représentation suivante de Dieu prend tout son sens : «Le Dieu devient l'absence, l'espace invisible et silencieux dessiné par la figure architecturée de l'enclos»³.

Le renouvellement de l'architecture, ici à Meggen, se réalise par un processus qui intègre la tradition dans sa recherche de modernité. Celle-ci est réinterprétée et dépassée pour rentrer dans le mécanisme continu de l'histoire qui n'est ni d'hier, ni d'aujourd'hui, ni de demain, mais en mouvement. Comme le dit Malraux, à peu près dans ces termes, «l'art est la seule chose qui résiste à la mort». L'église parle grec tout en étant le reflet de son époque par l'utilisation de techniques modernes. Sa langue est antique, ses moyens d'aujourd'hui.

De cette manière elle ne peut être inquiétée par le temps mais peut l'inviter à la faire vivre.

Le recueillement s'initie à l'extérieur. Il est organisé dans un mouvement continu du corps. On commence par gravir un grand emmarchement, puis on longe l'édifice sur sa plus grande longueur. Ainsi on prend la mesure de l'église. On commence à appréhender son caractère et à se préparer à une rencontre. Elle est mise en scène dans une procession jusqu'à trouver l'entrée, derrière. La leçon est de Ronchamp. Le Corbusier approuverait.

Le marbre, d'une blancheur pure à l'extérieur, contraste avec la lumière diffuse qu'il nous offre une fois à l'intérieur. L'espace interne vibre et sa perception se transforme à travers le temps. C'est une expérience incroyable, un moment unique. L'église est comme une cellule photographique qui s'ouvre et se ferme en fonction de l'intensité lumineuse extérieure. La pierre change de couleur, de force, quand passe un nuage ou quand le soleil réapparaît. La Nature est mise en scène pour dialoguer avec Dieu.

L'architecte couronne le bâtiment en modifiant simplement l'épaisseur du marbre dans la ceinture haute de l'église.

Elle touche le ciel. Le sol et le ciel sont ainsi réunis. Et dans cet entre deux cohabitent l'Homme et la Structure. La Structure comme expression naturelle de l'Homme à tendre vers le haut.

Ici la rigueur, poussée à sa plus forte expression, recherche la perfection, l'atteint et nous émeut. La

perfection touche le Divin. Et le Divin touche ici l'Homme.

L'espace indicible de Le Corbusier est trouvé. Cette saveur de l'espace, obtenue lorsque la structure et la matière jouent, à deux, une symphonie dont le chef d'orchestre est la lumière. L'homme ne peut plus agir. Il ne peut que s'incliner et méditer sur son propre travail.

«L'architecture est le véritable champ de bataille de l'esprit. L'architecture a écrit l'histoire et a donné un nom aux époques. L'architecture dépend de son époque. Elle est la cristallisation de sa propre structure, le lent déploiement de sa forme. Voilà pourquoi technique et architecture sont si intimement liées. Alors seulement nous aurons une architecture digne de ce nom, une architecture qui soit un véritable symbole de notre temps»⁴. FE

1. Honoré DE BALZAC, *La peau de chagrin*, ed Pocket, 2008, p.53

2. Livio VACCHINI, *Capolavori*, ed du Linteauro, 2006, p.72

3. Patrick BERGER et C.CEYCHENNE, *La figure architecturale – Un enjeu esthétique*, Ecole d'architecture de Saint Etienne

4. Mies VAN DER ROHE, *Mies van der Rohe au travail*, Peter Carter, ed Phaidon, 2005, p.177

COSA MENTALE

CARNETS
D'ARCHITECTURE
#03 ET DE RESISTANCE



COSA MENTALE

Carnets d'Architecture et de Résistance

#04 PENSER LA MATIÈRE

Alberto Campo Baeza, Martin Steinmann, Peter Märkli, Luca Mengoni...



EDITORIAL

Amateur de sens

« L'architecture, c'est avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants. L'architecture est au-delà des choses utilitaires. L'architecture est chose de plastique. Esprit d'ordre, unité d'intention, le sens des rapports ; l'architecture gère des quantités. La passion fait des pierres inertes un drame »¹.

Chaque révolution technologique a entraîné la découverte de nouveaux horizons constructifs et donc de nouvelles libertés spatiales. L'acier a permis la grande hauteur, le béton a libéré le plan avec le plan libre.

Aujourd'hui l'utilisation de nouveaux matériaux ne peut guère plus nous faire espérer la découverte de nouveaux types de plans autres que le « plan libre » et le « raum plan ». Nous ne faisons que tester les limites de ces deux modèles.

La nouvelle génération d'architectes limite son rapport aux matériaux à la question du solide et du beau. Ils ignorent les qualités sensibles de la matière et privilégient le matériau à la mode plutôt que l'économie et la pertinence d'un matériau issu d'un lieu ou d'un savoir faire maîtrisé.

Notre rapport à la matière est issu de l'héritage du travail de deux architectes du 19^{ème} siècle qui cherchaient à appuyer leurs pratiques sur les fondements de l'architecture. Nous parlons bien sûr de Gottfried Semper et d'Eugène Viollet-le-duc. Pour le premier, les origines de la discipline se trouvent dans le textile et le tissage, dans l'habit primitif, qui définissent les prémisses de la clôture. Cette pensée a, par exemple, nourri le travail d'Adolf Loos, Mies van der Rohe et toute l'architecture de verre. Le deuxième, quant à lui, a trouvé dans la cabane primitive (la hutte de l'abbé Laugier) une origine à la construction, à l'architecture et a alimenté le travail de nombreux grands architectes du 20^{ème} siècle (Le Corbusier, Kahn...). Il s'agit de se déterminer. Faisons du travail de ces maîtres un socle sur lequel se construire. Connaissions les, louons les, mais, humblement, écorchons les et tentons de les dépasser.

Ne pouvant plus rien inventer, il nous faut nous réinventer. Non pas en utilisant le nouveau matériau translucide coloré hyper performant, mais en s'attaquant à la théorie. Bien plus dur. Or c'est l'histoire de la Modernité, et Cosa Mentale, qui se revendique de l'héritage du mouvement moderne, lutte pour un dépassement, un requestionnement de la théorie pour avancer et être moderne.

Le matériau travaille en parallèle de cette réflexion. Il doit servir à des usages théoriques et non à des circonlocutions spasmodiques.

L'unique manière raisonnable, pour un architecte, d'envisager la matière, est de s'attaquer à l'équation qui met en jeu, à la fois, la qualité constructive et les qualités sensibles du matériau. Equation délicate, qui peut avoir une multitude de variables différentes mais qui doit tendre vers un seul et même résultat : l'Emotion.

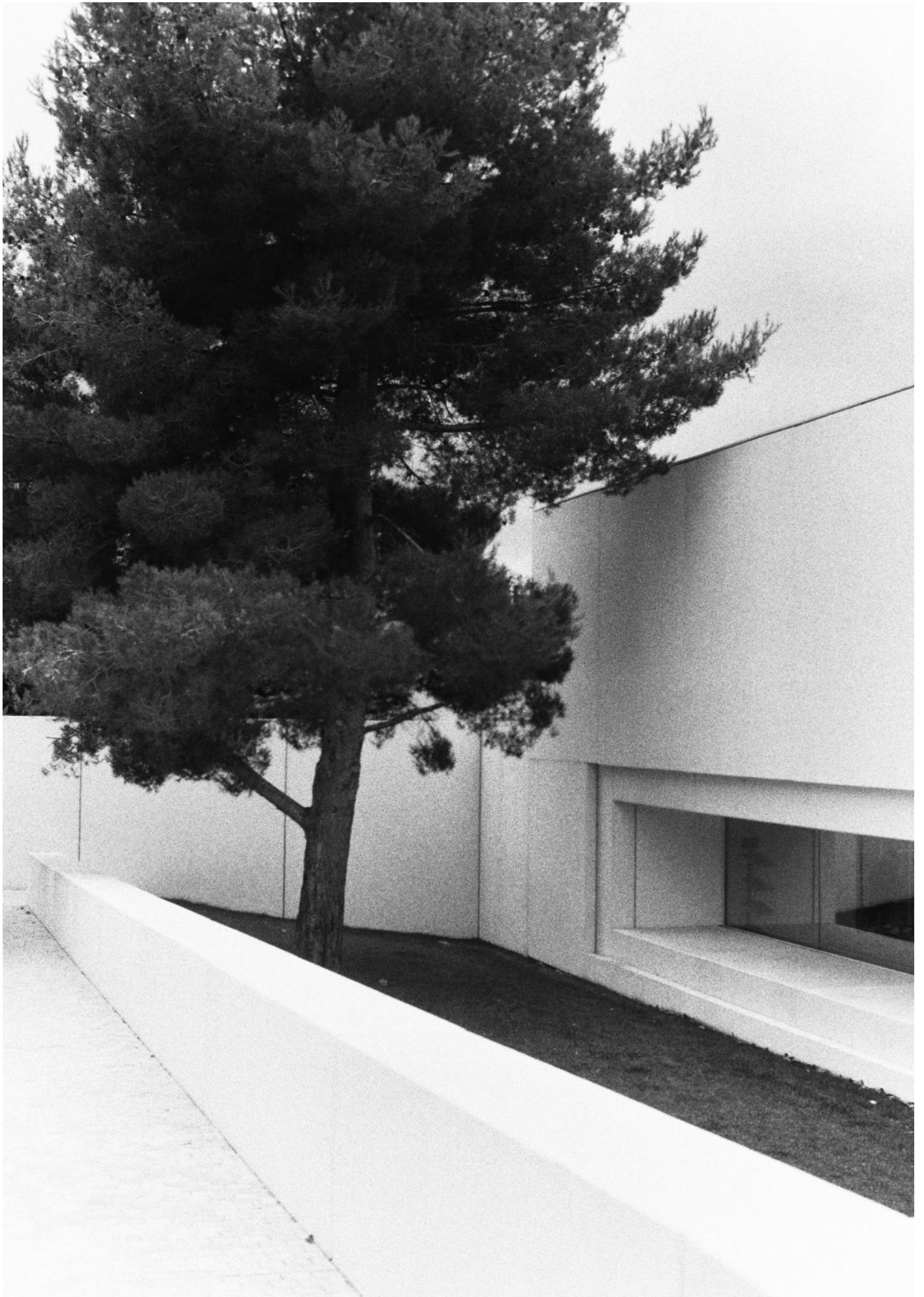
Cependant, jusqu'à quel point la matière peut-elle être maîtrisée ? Il y a un moment où une certaine poésie de la matière dépasse la raison et nous échappe. Il faut alors savoir la laisser briller sous le soleil et accepter ses failles.

L'architecte doit se retirer et lui demander d'exister pour ce qu'elle est, mais aussi lui demander ce qu'elle veut être dans le sens Kahnien. Une brique veut être une voûte et le béton veut l'aider. Ainsi on peut trouver une logique constructive qui nous rattache à des modes ancestraux, à un ordre et une histoire.

Un dessin d'architecte doit être le premier témoignage du poids de la matière et de ses énergies. Les plans de Peter Zumthor ou de Sejima, qui ont des rapports si différents à la matière, portent néanmoins en eux toute leur réflexion au sujet. Que ce soit dans l'abstraction d'un effacement ou d'une masse, on lit une continuité de pensée entre le dessin et la réalisation. Si l'architecture a quelque chose à voir avec la construction d'une pensée, alors la représentation en est un vecteur qui donne à chaque trait dessiné une réalité sensible. Pour nous, lecteurs de plans, amateurs de sens, exigeons des architectes de la clarté, de la précision et de la gravité. Exigeons du plaisir.

Ce numéro de Cosa Mentale essaie d'embrasser la matière sous tous ses aspects, prenant en compte la matérialité constructive, la poésie de la matière et son abstraction afin de pouvoir, modestement, envisager de « Penser la matière ». FE

1. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, ed. Flammarion, Paris, 1995, p.121



LA PENSÉE COMME MATIÈRE

*À propos de la Médiathèque Albert Camus,
Atelier Fernandez et Serres, Carnoux (France), mai 2007*

*Au milieu du désert se dresse dans un écrin blanc, pur,
une raison d'espérer. La médiathèque, réalisée par les architectes Fernandez
et Serres, émerge dans ce paysage abandonné aux maisons pavillonnaires qui ont
englouti les collines de Carnoux. Ne faisons pas d'histoire. Ce bâtiment prend position.
Il semble ancrer tous ses voisins dans une règle qu'il a fixée. Carnoux peut bien
mourir, il se charge, lui, de protéger, de régler le lieu crée (sa parcelle ainsi que ses
environs). Il met en ordre. Il fabrique un devant et un derrière. Refusant de voir la route
départementale, il se tient en retrait de celle-ci, lui tourne le dos, et s'ouvre sur un patio
en amont. Cette masse assoit son contexte dans l'histoire qu'elle lui dicte, et se place au
centre de l'onde qu'elle crée en rayonnant sur ce lieu.*



La matière dont est issue une première analyse dans la fabrication et la perception de l'Architecture est la *Pensée*. Selon Donald Judd, à l'intérieur d'une *Pensée*, nous pouvons distinguer la pensée objective, mais aussi les sensations, les sentiments. Nous les nommerons ici « Matière pensée » et « Matière sensible ».

La pensée pure et la sensation évoluent sans cesse à travers l'expérience et la mémoire. C'est pourquoi nous les nommons *Matières*. Elles sont modelables, affutables, tels des matériaux concrets. Leurs perfectionnements et leurs enrichissements se construisent dans l'abstraction au moyen de l'expérience.

« Tout ce que je connais est issu de mon travail. Je connais seulement ce que je sais faire. Le faire est mon unique source de certitude »¹. Le savoir se cultive. Incertain au début, il s'affirme petit à petit. C'est le résultat d'un long travail de curiosité. Les sentiments se cultivent aussi, mais l'école est différente. L'expérience de la matière par les sens, nourrit notre esprit d'une mémoire sensible, indispensable à l'architecte. Elle lui offre un savoir plus subjectif, une véritable culture personnelle du rapport aux éléments.

Ces deux entités mentales qui se trouvent à la genèse de toute réflexion forment une totalité, dépendante l'une de l'autre, comme le Corps et l'Esprit.

Bernard Huet disait qu'utilisées ensemble, elles ont le pouvoir de transformer une brique en or.

Le premier matériau que la Pensée utilise est la lumière. Elle est l'outil de la nature qui se transmet infatigablement.

La « Matière pensée », pure, logique, quasi mathématique est l'outil qui permettra à l'architecte de dessiner, en fonction de la course du soleil, la lumière sur un mur à travers le dessin d'une coupe et d'un plan.

L'architecte est le seul artisan à savoir la maîtriser. C'est elle qui grave la course du temps dans un édifice.

Cette « Matière pensée » est « l'Esprit » de la *Pensée*. Elle est cérébrale, chimique. Elle donne forme à l'Architecture et s'inscrit dans le savoir d'une discipline.

La médiathèque de Carnoux met en scène les éléments architecturaux primitifs : grands murs massifs, grandes poutres (linteaux monolithiques) et semble ainsi chercher à renouer avec la tradition de la hutte primitive de Viollet le Duc. Cela produit un bâtiment composé de masses élémentaires évidées.

L'édifice est organisé de manière claire. Il s'encastre dans la colline, et creuse son jardin entre la pente et le bâtiment. La séquence d'entrée nous propose donc de lire cette implantation en parcourant une longue rampe qui nous fait glisser sous terre. Le contexte s'efface et on appréhende le vrai hall de l'édifice qui est en réalité le jardin. A l'intérieur, le plan se découpe en trois espaces majeurs.

Le premier est l'espace d'accueil qui possède la seule ouverture côté route mais qui, par la position en retrait du bâtiment, nous projette dans les arbres de la colline d'en face.

Le second est le lieu de travail, de lecture et de documentation. En double hauteur, il s'ouvre entièrement par un profond bandeau sur le patio d'entrée.

Le troisième est un espace plus intime, qui tourne autour d'un patio plus étroit n'offrant qu'un rapport très vertical avec l'extérieur et qui est dédié à l'heure du conte, à un espace de mémoire ainsi qu'à un salon de musique.

L'implantation, l'orientation, la structure, le parcours, l'agencement des espaces entre eux, le dessin de la lumière, sont la matérialisation de cette invisible « Matière pensée ».

La « Matière sensible » dessine la pesanteur que créera la rencontre entre la lumière et le matériau qu'elle aura choisi pour ce mur. La lumière vibrera de façon différente sur de la pierre, du béton ou du bois. L'intuition d'une sensation dessine la magnifique gravité des émotions à travers le temps : l'atmosphère.

Elle est issue des images, des matières, des sons et des odeurs de nos souvenirs, ou de nos perceptions immédiates.

« Disons d'abord que si l'on pose la mémoire, c'est-à-dire une survivance des images passées, ces images se mêleront constamment à notre perception du présent et pourront même s'y substituer. Car elles ne se conservent que pour se rendre utile : à tout instant elles complètent l'expérience présente en l'enrichissant de l'expérience acquise... »².

Cette « Matière sensible » est le Corps de la Pensée. Elle est physique, sensitive et nerveuse. Elle est captée par les nerfs sensibles de notre corps (sensitifs, optiques,...) puis parcourt la moelle épinière qui l'irrigue jusqu'au cerveau. Elle provoque des réactions physiques ou émotionnelles et nourrit notre mémoire. Elle fait vivre l'Architecture et l'inscrit dans une histoire de l'émotion d'où naissent les chefs d'œuvre.

Le bâtiment est réalisé en marbre blanc de Madagascar bouchardé. La primitivité du geste, ici, est affirmé. Les murs ne sont pas uniformes mais constitués d'un assemblage de blocs de pierre alignés. Leur mise en œuvre, laissant un joint creux entre chaque bloc, souligne cet empirisme constructif. De plus son aspect bouchardé révèle le côté brut de la pierre. Aucun mensonge n'est toléré ici. Tout est assumé.

Les architectes mettent tout en œuvre pour nous faire ressentir le poids de la matière par la tranche épaisse de murs et la profondeur des baies.

Cette pierre possède la propriété d'être d'une blancheur immaculée comme extraite d'un temps originel. Les cristaux présents dans cette pierre ont, de plus, la faculté de la faire légèrement scintiller. La lumière produite est alors très douce et se diffuse uniformément dans la médiathèque. Elle n'a plus de temps. Elle brille et nous offre une émotion intense.

La poésie de ce lieu tout entier réside aussi dans la présence de l'arbre qui se dresse seul dans le patio d'entrée. Il règne sur le patio, aux airs d'un jardin bien connu, et nous rappelle qu'il est la mémoire du premier lieu de la transmission du savoir. L'usage et ses références trouvent ainsi leur écho dans une « Pensée sensible » commune.

Cet archaïsme trouve sa légitimité dans le rapport intime qu'entretiennent cette essentialité du geste avec les moyens mis en œuvre et la contemporanéité des espaces créés.

La « Matière pensée » et la « Matière sensible », indivisibles, se retrouvent ici, incarnées à Carnoux et réinventent, ensemble, les fondements de l'Architecture. Les architectes tentent de les épouser pour faire naître d'autres possibles. « Il s'épuise en épuisant le possible, et inversement. Il épuise ce qui *ne se réalise pas* dans le possible. Il en finit avec le possible, au-delà de toute fatigue, « pour finir encore »³.

Nos yeux mesurent la pensée dans la proportion de ces volumes assemblés sous la lumière. Ils nous réjouissent de leurs clartés et dans leur silence expriment des rapports émouvants.

La Pensée, première Matière de l'Architecture, résonne dans la recherche d'une essence chère aux architectes Fernandez et Serres, afin de provoquer, ne serait ce qu'un instant, comme témoignage de la Vie, une *émotion primitive*. FE

Notes :

1. Livio VACCHINI, *Capolavori*, ed. du Lintea, Paris 2006, p 72

2. Henri BERGSON, *Matière et Mémoire*, ed. Quadrige / PUF, Lonrai 2010, p 68

3. Gilles DELEUZE, *L'épuisé*, Les éditions de minuit, Paris 1992, p. 57-58

Illustrations :

p.34 et 36. Médiathèque Albert Camus à Carnoux, photographiée par FE en 2010.

COSA MENTALE

Carnets d'Architecture et de Résistance

#05 TRANSMETTRE

René Borruy, Roberto Masiero, Stefano Moor, Nicolas Pham,
Philippe Prost, Laurent Tournié, Jean-Claude Vigato





PASSEUR MODESTE

Histoire d'une rencontre

«... *Je n'ai jamais été son Elève.*

Je n'ai jamais cherché à être son Elève.

Sur le sentier qu'il suivit, il n'y a la place que pour un.

Bon et tendre...

Son âme Chrétienne m'a sauvé par son amour et par son soin.

Sa bénédiction me donne la force pour vivre la vie ¹».

Sur notre chemin nous cherchons. Seuls.

« *C'est dans la solitude que l'on se bat avec son moi, que l'on se châtie et qu'on se fouette ²* ». Depuis l'invention de l'imprimerie par Gutenberg au XV^e siècle, la transmission s'est transformée en un processus beaucoup plus personnel, de travail intense, de recherches et de lectures. Nous ne sommes pas tous destinés à être des génies, doués d'une intelligence rayonnante, cependant nous pouvons tous être envahis par une passion. Elle seule peut nous donner envie, et nous pousse à être curieux. Elle nous pousse dans un dépassement de soi-même, à un abandon de soi. La transmission commence par le propre intérêt que nous portons à une discipline.

L'Architecture, elle, ne tolère aucune faiblesse. Elle s'apprivoise lentement dans un effort permanent, une approche modeste et patiente. Livrer un combat quotidien contre soi pour entretenir cette curiosité. Ce travail révèle aussi une médiocrité ambiante, et fait naître la résistance.

Ce travail est long, solitaire et indispensable. Nous en convenons aisément.

Ce que nous connaissons mal aujourd'hui, ce sont les architectes qui transmettent non seulement leurs savoirs mais aussi leur enthousiasme. Transmission beaucoup plus immédiate, directe et pérenne dans l'apprentissage d'un jeune architecte. Archaïque mais éternelle.

Il y a le passé, les œuvres, les maîtres, les professeurs et les livres. Il y a parfois aussi quelqu'un.

Au milieu des montagnes, au cœur d'un village Tessinois, sous son béret Irlandais, dans ses increvables jeans Levis 501 et ses innombrables pulls en coton noir, le visage doté d'une barbe épaisse, le regard perçant et le rire tonitruant. Nous sommes face à notre sujet. Je travaillai pour lui moins d'une année.

Il est des rencontres qui vous marquent par leur intensité. Celle rapportée ici est simple. Nous sommes face à un Architecte, de la race de ceux qui ont les mains épaisses, une intelligence qui vous frappe, une culture avertie et un lever de coude joyeux. Lorsque j'ai compris que je trouverai ici ce que j'étais venu chercher, ce que je n'avais jamais trouvé auparavant, ce fut pour moi une émotion intense. On pouvait commencer à parler. La modestie et la simplicité de ses mots, chargés à chaque fois d'une véritable réflexion (bien

cachée sous une épaisse dose d'humour), résonnent en moi et m'aident à envisager notre discipline de manière plus sûre. Les leçons qu'il m'a offertes l'étaient à son insu (du moins il me semble, tant le cadre était détendu et amical). Je les volais autour de situations informelles, et attendais le moment où s'échapperait une réflexion que j'emporterais avec moi. Je n'étais pas son élève, il n'était pas mon professeur. Il est mon aîné mais m'a toujours considéré comme son égal. Nous parlions et riions beaucoup au cours de ces soirées qui pouvaient se prolonger tard dans la nuit. Il me racontait ses maîtres, l'architecture, la vie, la conscience, l'éthique et ses envies. Je lui racontais mes angoisses, mes certitudes et mes rêves. Partager ses peurs est salvateur car nous en sommes tous remplis, écrasés, par le poids d'une discipline si dure à apprivoiser. Il m'aide encore à les atténuer.

Il me dit qu'il faut Faire. Seule thérapie pour confronter ses questions, ses problèmes, ses doutes à la réalité et apprendre. Nous avons passé plusieurs soirées comme cela à échanger et j'en garde de très bons souvenirs. Des zones d'ombres s'éclaircissent ainsi, et des notions telles que la Structure, la Densité, la lecture d'un site prennent un sens nouveau pour moi, complètent mes pensées. J'ai trouvé dans ces montagnes une honnêteté de la discipline, dans son rapport aux clients, à l'héritage, au territoire et au temps. Une honnêteté du projet.

Je suis encore bien jeune sur le chemin de l'architecte. Lui en est un. Il m'aide encore à le devenir. Il voulait : « bétonner le monde ! ». Nul doute qu'il le fasse. Je le suivrai alors, de plus loin, dans son ombre et je continuerai à le piller.

On ira boire une bière, il me parlera et j'écouterai. Puis je lui raconterai comment je le dépasserai, un jour. Alors dans la vallée résonnera son rire et il aura une parole bienveillante d'un ami qu'il invite. Ainsi passe l'histoire des cultures.

L'enthousiasme que fait naître un architecte comme lui, est une force pour nous, jeunes architectes. Pourvu qu'il y en ait davantage, prêts à donner.

L'Architecture, comme toute la Culture, loin de tout égoïsme et de toutes obscures querelles, est une Histoire profondément Humaine. FE

1. Alexandre SOKOUROV à propos d'Andreï TARKOVSKI.

2. LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, Lettre de Le Corbusier à Charles L'Eplattenier, ed.Flammarion, Paris 1995, p.252.

COSA MENTALE

Carnets d'Architecture et de Résistance

#06 ÉMOUVOIR

Jordi Badia, Alberto Campo Baeza, Le Corbusier, Rudolf Fontana & Christian Xeres, Jean-Luc Godard, Adalberto Libera, Peter Märkli, Ludwig Mies Van der Rohe, Georges Henri Pingusson, Judith Rotbart, Laurent Salomon, Eloisa Vacchini, Jean-Marc Weill





COSA MENTALE - Chapelle de Ronchamps, Le Corbusier © FE

EDITORIAL

Tout est rapport

Parler d'émotion c'est évoquer des choses simples, certaines, immuables, avec lesquelles a toujours travaillé l'architecte. Si la lumière est essentielle, comme le dit très joliment Alberto Campo Baeza, tout le rôle de l'architecte consiste à savoir lui « tendre des pièges » pour la révéler.

Alors, en deux phrases, nous avons dit deux choses : Lumière et Piège. Nature et Artifice.

Que sait-on de la lumière ? Nous savons qu'elle n'existe que parce qu'elle rencontre des supports. Nous savons qu'elle est fabriquée de rayons qui se répandent en continu à un rythme régulier, qu'elle ne commet jamais de fausse note, jamais d'arythmie. Elle est universelle et éternelle.

Son rythme propre fait que par nature elle préfère rencontrer des formes iconiques, des formes universelles. Elles se comprennent car elles sont régulières, patientes et belles ensemble. Les nuances à trouver dans la monotonie des formes sont bien plus riches et émouvantes que dans des formes complexes sur lesquelles la lumière se perd. Aucune lumière n'est plus belle que celle jouant avec les cannelures des colonnes du Parthénon.

Dans ce dialogue entre Nature et Artifice on découvre la genèse d'une première exigence de pérennité en Architecture.

Alors comment piéger la lumière ?

En rassemblant de lourds blocs de matière entre eux et en faisant ce que seul l'Architecte maîtrise, ce qui lui permet de résister, pour dessiner la lumière : une coupe. Une coupe est aussi un plan, mais c'est surtout un dessin de l'épaisseur des choses.

Je me souviens de Luigi Snozzi racontant sa visite du Kimbel Museum de Kahn, et parlant du fait que les blocs de granit du parvis sont épais de 60 cm. A aucun moment nous ne percevons la tranche, nous ne pouvons donc pas nous rendre compte de la coupe. Or le bruit sourd des pas nous en informe. C'est une vraie question d'Architecture qui met en jeu les parties vues ou non mais qui rentrent en résonance dans la fabrication d'un espace, et dans son épaisseur théorique. Ainsi la pensée devient matière.

Cette anecdote prend tout son sens à notre époque qui cherche à

réduire au maximum les prix, les épaisseurs et augmenter le nombre de panneaux solaires sous l'égide d'une fausse pérennité en oubliant que l'Architecture se construit avec du poids et du temps.

L'architecture est une question de relations, à toutes les échelles, de rapports entre les éléments assemblés sous la lumière.

Le sculpteur Anthony Caro illustre bien cette idée, en composant avec des objets de géométries différentes mais entre lesquels il parvient à créer un équilibre, où l'échelle des rapports est juste et agréable à l'œil.

« On me prête des capacités occultes, mathématiques, nombres, etc. Je suis un âne mais qui a l'œil. Il s'agit de l'œil d'un âne qui a des capacités de sensations. Je suis un âne ayant l'instinct de la proportion. Je suis et demeure un visuel impénitent. C'est beau quand c'est beau...¹».

Par cet assemblage, cette mise en rapport des masses autour du vide, par le juste dosage, par la mesure et les proportions, il se dégage alors une énergie invisible de ces masses inertes en architecture : l'atmosphère.

Cette gravité de l'espace qui éveille tous nos sens est la seule émotion que nous devons exiger, car elle confère à la construction, loin de la subjectivité des sensations personnelles, l'unique ambition objective à rechercher dans le domaine sensible de notre discipline. « Inspiration, art, artiste, autant de mots pour le moins fumeux qui nous empêchent de voir clair dans un domaine où tout est équilibre et calcul, où passe le souffle de l'esprit spéculatif. C'est ensuite, mais ensuite seulement, que naîtra ce trouble émotif qui est la base de l'inspiration et dont on parle impudiquement en lui donnant un sens qui nous gêne et qui compromet la chose même²».

Tout est rapport. FE

1. LE CORBUSIER, *Oeuvre complète volume 8*, « Rien n'est transmissible que la pensée », Edition Birkhäuser, p.169

2. Igor STRAWINSKY, *La poésie musicale*, Edition Flammarion, p. 95



UNE PUISSANCE PÉTRIFIÉE

A propos de la Neue Nationalgalerie, Ludwig Mies van der Rohe, Berlin, Allemagne, 1962-1968



« Car si, si ni en peinture, ni même ailleurs, nous ne pouvons établir une hiérarchie des civilisations ni parler de progrès, ce n'est pas que quelque destin nous retienne en arrière, c'est plutôt qu'en un sens la première des peintures allait jusqu'au fond de l'avenir. Si nulle peinture n'achève la peinture, si même nulle œuvre ne s'achève absolument, chaque création change, altère, éclaire, approfondit, confirme, exalte, recrée ou crée d'avance toutes les autres. Si les créations ne sont pas un acquis, ce n'est pas seulement que comme toutes choses, elles passent, c'est aussi qu'elles ont presque toute leur vie devant elles ¹ ».

Mies est un maître.

C'est pourquoi lorsque l'on décide de s'attaquer à lui, il nous pose autant de questions qu'il nous offre de réponses. Elles se posent à nous à travers l'émotion que l'on éprouve en découvrant la Neue Nationalgalerie de Berlin.

Il s'agit d'une émotion de puissance, de puissance que l'on ne sait pas identifier mais qui est très prégnante. On la porte sur nous à l'intérieur du bâtiment et elle confère au vide qu'elle crée, sa propre gravité.

Plus tard, en lisant Thomas d'Aquin, si cher à Mies, on commence à percevoir les prémices d'une réponse.

« Toutes les substances spirituelles, en effet, sont intellectuelles. Or la puissance de chaque chose correspond à la perfection qu'on lui trouve car un acte propre requiert une puissance propre. Or la perfection de toute substance intellectuelle, en tant que telle, est l'intelligible selon qu'il est dans l'intellect ; donc il faut postuler dans les substances spirituelles une puissance telle qu'elle soit proportionnée à la réception d'une forme intelligible ² ».

Cela devient alors intéressant de se fabriquer une archéologie de cette émotion de Puissance. Nous réalisons alors réellement le travail intellectuel et spirituel de Mies pour parvenir à l'émotion, qui ne pouvait être en aucun cas un point de départ mais bien la merveilleuse rencontre entre une recherche ardente de perfection et l'homme.

Devant ce musée on lit toute l'histoire d'un travail mental qui se prolonge même lorsque l'on pénètre dans le bâtiment.

Ce que nous essayons de définir comme Puissance pourrait se confondre avec « l'espace indicible » de Le Corbusier, mais transmet en plus l'effort impalpable de la rigueur de pensée et du souci infini de la construction.

Par ce phénomène nous comprenons l'obsession de Mies de relier histoire et présent, son travail classique pour perpétuer la tradition de la discipline qui permet de figer les époques et d'ouvrir sur l'avenir. Nous comprenons son amour des églises gothiques dans le vide qu'il construit. Ce vide, très haut, très grand, dans lequel l'homme est si petit.

Ce travail de rigueur et de rationalité devient alors émouvant car ses objectifs sont plus qu'ailleurs intelligibles par tous : il semble atteindre ici l'apogée de l'abstraction et de la clarification de la forme.

Une substance spirituelle, selon Thomas d'Aquin, est composée de Matière et de Forme.

Si on décompose cet énoncé de manière assez simple, la Matière, comme l'entend Thomas d'Aquin, serait une Puissance et la Forme serait l'Acte de cette Puissance. La Puissance est donc ce qui rend l'Acte possible. L'Acte, une fois construit, irradie cette Puissance qui l'a précédé.

Notre émotion trouve donc un écho dans la philosophie de Thomas d'Aquin et prend un sens que nous commençons à pouvoir appréhender dans la pratique de Mies van der Rohe.

Pour Mies l'Acte est simple. Il est en trois parties qui forment le Un, comme l'unité sacrée, le Père, le Fils et le Saint Esprit. Aussi seules ces trois comptent, comme le premier geste de l'homme qui a dressé les pierres de Stonehenge. L'Architecture est chose inutile car l'homme a seulement besoin d'être abrité. Il travaille donc sur ce qui est utile et y concentre toute sa pensée, sa puissance, pour que nous apparaisse dans la plus grande clarté, avec les moyens de son temps, l'essentiel.

Il simplifie et clarifie le langage grec pour s'approcher au plus près du premier geste.

Le toit est une grande poutre, qui englobe structure et isolation à l'air. Un monolithe.

Les colonnes sont d'un seul tenant, en acier.

Le socle est en pierre. Total.

Le reste est dans l'ombre. Mais ce travail de (dans) l'ombre est précieux car il apporte au projet les nuances nécessaires à l'Acte pour contenir sa Puissance.

Nous pensons aux maisons japonaises que nous décrit Junichirô Tanizaki dans son très bel ouvrage « Eloge de l'ombre ³ », dont le débord des toits, projeté au sol, définit réellement la limite intérieur/extérieur de la maison. Celles-ci vivent donc dans l'ombre de leurs toits. A Berlin, nous retrouvons cela. La véritable limite intérieure du bâtiment n'est pas définie pas le vitrage mais s'échappe jusqu'aux puissantes colonnes en acier qui supportent le toit. De cette manière, les menuiseries s'effacent dans l'ombre du toit et le vide devient une épaisse masse claire-obscur. La lumière à l'intérieur est ainsi rendue uniforme dans l'espace unique, car le toit le protège des rayons directs du soleil.

Les colonnes sont dessinées par la lumière. *« Elles ont été laminées expressément, il ne s'agit pas de produits standards comme dans la maison Farnsworth. C'est la lumière, non pas la statique, qui les dessine ⁴ »* et l'ombre s'affine vers le haut par un entasis qui contrarie la pesanteur.

Mies dessine un joint creux qui sépare la colonne du toit qu'elle porte. Comme il détache l'édifice du sol par le socle, il met à distance la colonne du toit. Il parvient ainsi à accrocher le bâtiment à la ville et la colonne à la poutre.

Le noir total du monument fini par effacer les détails et seul le Un s'impose.

L'architecte dessine les ombres de son bâtiment afin de séparer puis unifier. Il sépare pour clarifier et unifie pour donner une réponse à des problèmes ancestraux.

« Aucune partie ne possède la perfection de sa nature lorsqu'elle est séparée du tout. C'est pourquoi l'âme, puisqu'elle est une partie de la nature humaine, ne possède la perfection de sa nature que dans l'union avec le corps ⁵ ». Chaque détail de l'Acte porte en lui la trace de cette Puissance.

Mies van der Rohe est l'architecte qui a réussi, ici, à cristalliser sa pensée, à la fossiliser dans un bâtiment. Et sa puissance, à ce moment de sa vie est telle qu'elle réussit à faire vibrer l'espace, ce vide grave contenu entre huit colonnes, un socle en pierre et un toit épais.

La Forme n'est ici, vraiment, que l'Acte de cette Puissance, mais c'est par celle-ci que la Matière trouve sa perfection.

A Berlin Mies nous livre son œuvre la plus aboutie dans sa recherche incessante de nouveaux possibles en épuisant l'histoire et en la questionnant. L'histoire ici, le temps d'un instant, se ferme et trouve un nouveau souffle, re-propose l'aura de la « première œuvre » et re-dessine le « fond de l'avenir ». FE

1. Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, éditions Gallimard, collection Folio/Essai, 1964, pp. 92-93.

2. Thomas d'Aquin, *Les créatures spirituelles*, Paris Librairie Philosophique J. Vrin, pp. 65-67.

3. Junichirô Tanizaki, *Eloge de l'ombre*, ed. Verdier.

4. Livio Vacchini, *Capolavori*, édition du Lintea 2006, p.67.

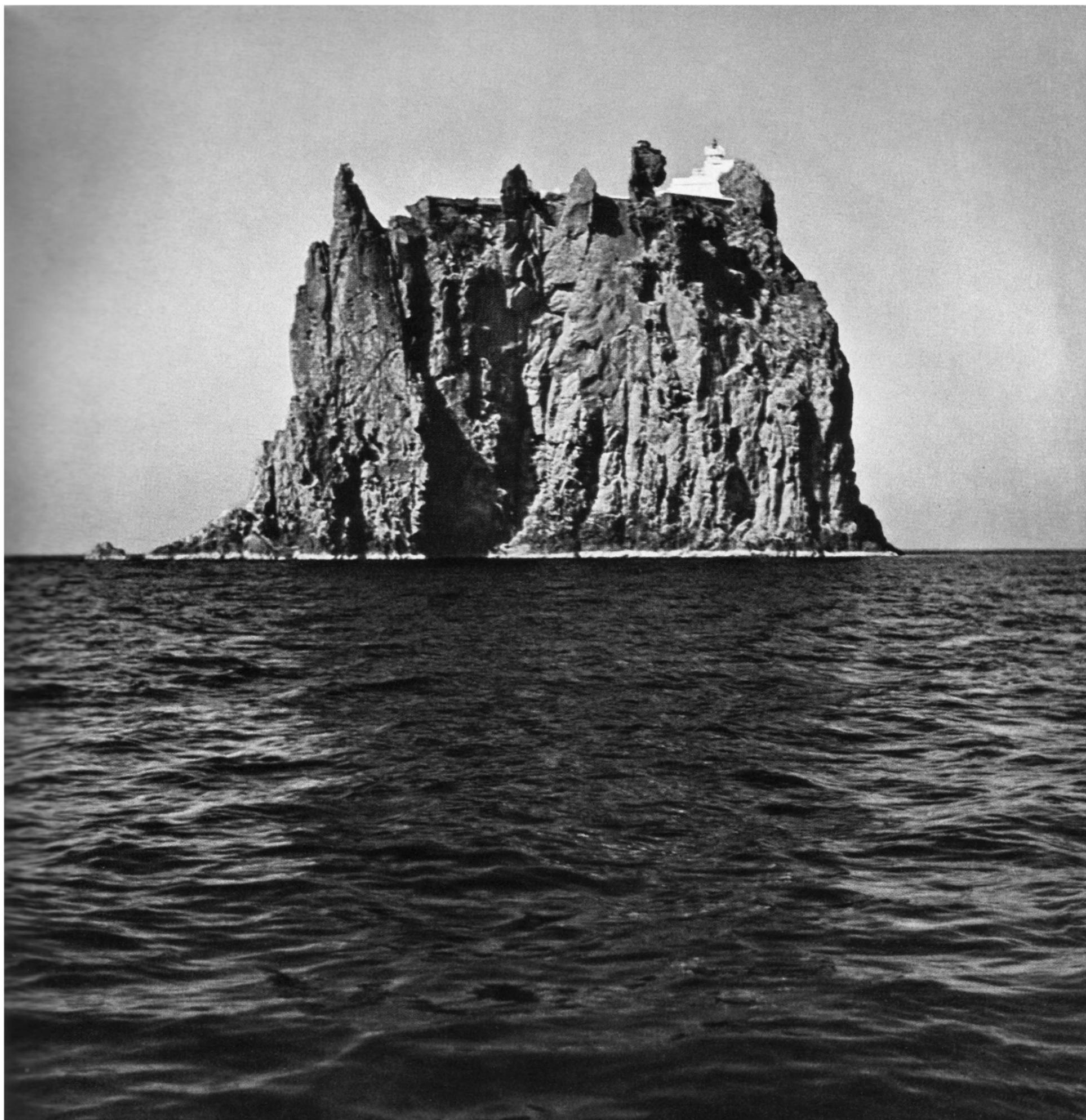
5. Thomas d'Aquin, *Ibidem*, p.95.

COSA MENTALE

Architecture et Résistance

07
Cycle 2

MODESTIE



CES ÉPAVES MORT-NÉES

A propos du Musée du quai Branly, Jean Nouvel, Paris, 2009

« Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art ¹ ».



Pourquoi est-il si compliqué d'avouer que l'on s'est trompé, ou que l'on ne sait que peu de choses, au lieu d'essayer de faire croire que l'on sait tout, pour rester digne malgré tout ?

A force de mentir, certains architectes créent des situations qui semblent difficiles à assumer et à défendre tant les erreurs sont grossières. Cependant, ces « monstres » construits constituent un parc d'objets inadaptés, mal pensés, mal construits, mais qui doivent survivre pour l'honneur d'une politique et d'un architecte. En réalité, de deux hommes.

Or ces « monstres » distillent lentement, dans l'esprit des jeunes générations, architectes ou amateurs, dans les veines du temps, leurs poisons qui affaiblissent peu à peu la crédibilité de la pensée et la perception d'une discipline.

Ces navires naufragés, ces épaves de l'architecture ne brillent pas de l'éclat des belles ruines mais continuent à être transportés par les courants d'une mer qui ne sait pas où les déposer. Ils continuent de fonctionner car sont nés trop tôt mais boitent depuis le premier jour. Leurs destins brisés par des mauvaises naissances trouvent un repos prématuré, au moins dans nos esprits, dès qu'on les a quittés, mais imposent leur présence à la ville et au paysage, sûrement pour trop longtemps.

Pourquoi est-il si compliqué d'avouer que l'on ne sait rien, mais que l'on s'efforce de savoir, et d'avouer que l'on ne sait pas ce qu'est un musée pour ne pas construire celui du quai Branly ?

L'objet de ce court article est de proposer une lecture critique simple, du musée du quai Branly, permettant ainsi de se réinterroger rapidement sur plusieurs thèmes de l'Architecture et ainsi répondre brièvement à la question : qu'est ce qu'un musée ?

Si un architecte visite ce musée, il sera étonné de constater que plus on avance dans la parcelle et le bâtiment, moins l'on est face à un travail d'architecte. Avançons au côté de ce visiteur et soulignons avec lui quelques points :

- La rue est tenue par une grande paroi de verre. Seulement, ici, l'échelle échappe à l'architecte et ce qui fonctionnait à la fondation Cartier perd toute densité et ne laisse entrevoir qu'une structure bien trop présente dans une intention de cette sorte.
- Entre la rue et le bâtiment, on déambule dans ce qui est sûrement le plus bel espace de toute l'opération, car nous sommes plongés dans une végétation dense qui efface la rue et qui laisse percevoir un corps inconnu qui émerge.

Pour pénétrer à l'intérieur du bâtiment, en continuant notre cheminement, nous sommes confrontés à des étrangetés qui nous dérangent à chaque pas :

- Les pilotis qui supportent le poids du bâtiment ne sont que le résultat de contraintes. En effet la Structure, celle qui se pense, se dessine, qui participe à l'espace n'existe pas. Ici seule la technique se ressent, elle tente d'être cachée en sous face mais, en réalité, l'est très mal, et révèle une réelle complexité qui n'est pas du tout contrôlée, ou par un ingénieur seulement. Le même problème se retrouve sur les sections des pilotis qui deviennent par moment et par nécessité des véritables piles de ponts dessinées, elles, par un logiciel de calcul et non par la lumière.
- L'entrée, le hall d'un bâtiment public, d'un musée d'ambition nationale ne peut se réduire en un espace médiocre contenu entre une sous face mal gérée et un sol en pente. C'est l'espace que l'on cherche à fuir puisqu'en hiver il y fait froid et que le spectacle de ce corps en dessus de nous, nous effraie. C'est cependant ici que l'on doit acheter son billet d'entrée. Dehors.

Un vrai hall, par exemple celui du Centre Pompidou, est à l'échelle de tout le bâtiment, il est traversant mais nous abrite néanmoins de l'extérieur.

- L'entrée du bâtiment, quand on passe de l'extérieur à l'intérieur, nous fait, aussi, tout de suite passer de la lumière à l'obscurité. Étrange. Ne faut-il pas de la lumière pour exposer ? Ou voir ?
- Cette pénombre est présente partout dans le bâtiment. On pourrait rediscuter de la nécessité de la lumière pour, au moins ne pas avoir à regarder constamment ses pieds. Bien que les conservateurs de musées refusent de plus en plus la lumière naturelle, elle est celle qui a vu naître les objets exposés. Elle est donc la plus qualifiée pour les exposer. Elle peut être contrôlée et diffuse s'il le faut. C'est le travail de l'architecte. L'obscurité, ici, permet cependant d'effacer tous les défauts, les détails mal gérés qui sont partout dès qu'on lève un peu les yeux...

• On pourrait continuer en rediscutant de ce qu'est une promenade architecturale, ou simplement un sens logique de circulation, car ici il n'en existe aucun, créant une grande confusion dans la scénographie des œuvres exposées et le parcours des visiteurs qui ne cessent de se croiser et se recroiser.

• En rediscutant, on pourrait aussi s'attarder sur les fondements de la composition d'un bâtiment. Sur la place des éléments typiques et atypiques dans une composition. A-t-on déjà vu les espaces typiques mis en scènes et voulant apparaître comme atypiques, uniquement par la forme ? Les boîtes qui émergent ne sont qu'un pur jeu formel qui n'apporte ni lumière au bâtiment et qui ne contiennent pas non plus un programme singulier. L'impression que rien n'est le fruit d'une pensée cohérente, que le tout est le résultat de fausses petites formules mises bout à bout crée un malaise très fort. Une confusion palpable.

• Pour finir notre visite, on pourrait s'interroger sur les dangers de la littéralité des choses et sur le rapport à la matière dans un musée sur les arts primitifs. Que penser de cette forme molle en plastique, espèce de colonne vertébrale déformée de l'édifice ? Seul élément qui est finalement soumis à notre contact, mais qui nous gêne autant par sa matière d'une rare laideur que par la littéralité d'une forme pensée comme « primitive » mais qui renvoie plus à un dessin animé pour enfant. Elle porte en elle la mauvaise compréhension de tout l'art et le raffinement que pouvait posséder ces civilisations dont les travaux sont ici, malheureusement, plongés dans l'obscurité. Nous aurions pu attendre un rapport à la matière bien plus fort et dense. Ce que la fonction encourageait implicitement.

Les musées ont une histoire. Ils doivent être des lieux d'enseignements, de transmission, de pédagogie. Mais, ne peuvent l'être lorsqu'ils en oublient leurs fonctions et qu'ils ne mettent en scène qu'un désir dominant d'expression de l'architecte.

La mise en scène d'un choc émotif, ici un objet énigmatique en suspension, a pris le pas sur la construction d'une pensée qui résiste, s'efforce de penser l'espace, qui ne s'arrête pas à une vision lointaine et rêvée de l'architecte. « La simulation, l'exagération (qui est simulation par l'intensité de l'expression), la facilité, où tombent toujours ceux qui ne visent qu'à produire des sensations immédiates, sont les vices de ce moment des arts ² ».

Fasse que ce projet, comme les autres « monstres » de notre époque, ne pénètre pas trop les esprits encore fragiles des jeunes étudiants ou architectes, qui encore trop peu sûrs, peuvent se laisser séduire par les grands noms et les gesticulations des « stars ».

A l'ombre du quai Branly, rien de bon ne pousse, et le capitaine du navire n'a pas su tenir la barre, même si, au grand dam de certains, celui-ci s'appelle Jean Nouvel. FE

1. Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie Moderne*, éd. du Sandre, mai 2009, p.42
2. Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, éd. Gallimard, sept. 2008, p.202







SAISIR ET LIBÉRER

Sur le travail de Valerio Olgiati

« *Un homme qui n'est pas possédé* d'une présence de cette intensité est un homme inhabité : un terrain vague ¹ ».
« Tout l'art du passé, de toutes les époques, de toutes les civilisations surgit devant moi, tout est simultanément, comme si l'espace prenait la place du

Valerio Olgiati est un de ces architectes suisses atypiques qui, tout en travaillant isolés du monde, en sont des acteurs majeurs.
Un de ces architectes qui se créent ses propres difficultés, ses propres contraintes intellectuelles, pour pouvoir dépasser son simple mode de pensée,

Sa méthode de travail s'est construite autour du temps, qu'il réserve à la réflexion, et d'une série d'images qui concentre son univers.
Ce qu'il nomme lui-même son « Autobiographie iconographique » est constituée de 54 images issues de ses voyages, ses rencontres et de ses lectures, Nous pouvons les découvrir lors d'expositions, de quelques parutions qui sont consacrées à son travail ³ ainsi que sur son site internet. Aujourd'hui, Elles attisent notre curiosité car nous renseignent sur la pensée de l'architecte. Et bien plus que sa pensée : ses ambitions.
Elles l'accompagnent et ne le quittent jamais. Elles possèdent chacune une identité forte. Nous aimons imaginer toutes les sensations, les informations Elles sont les couleurs dans lesquelles il trempe son pinceau, la vibration de son œil qui transforme son regard et en précise les contours.
Ces références sont un véritable tour d'horizon de son parcours. Elles visitent les civilisations et les époques sans souci de logique temporelle, ni Malgré l'apparence d'une collection désordonnée, elles forment un tout cohérent et structuré. Ces images et ses projets sont toujours présentés en de temples Ioniques, la cité précolombienne du Mexique Mitla, les bâtiments de Schinkel et bien d'autres. Il en copie les codes de représentations : Elles sont la preuve qu'Olgiati recherche à placer son travail, non en continuité de cette histoire (celle qu'il sélectionne), mais bien à l'intérieur.
Il cherche à être aussi bien détail que monumental, aussi bien dans un site qu'universel, d'hier que d'aujourd'hui. *Il cherche à être Total.*
Percevoir dans ces références des préoccupations communes à l'architecture de ces civilisations éloignées (ex: l'Inde et le Mexique) arrête le regard La conscience de Le Corbusier s'était ouverte au monde par son voyage initiatique. Olgiati, lui, a ouvert sa conscience par ses voyages et les images Cette archive mentale est déjà de l'espace. C'est déjà de la matière pour construire. Cet espace touche à une universalité qui émane d'une tradition Olgiati l'a saisi et le construit. Il nous l'offre dans son écrin originel. La structure le dessine et le pondère dans un dénuement total. Monumentale et Cette structure est une invention, un nouveau moment. Elle est une condensation du plan libre, de la concentration des organes en des entités épaisses miracles de Pise.

Le mouvement du corps les faisant danser ensemble sous la lumière.

« On peut accepter que les grandes époques d'architecture sont assises sur un système pur de structure. Ce système pur de structure qui satisfait aux intellectuelle d'un système pur de l'esthétique architecturale ⁵ ».

Assister, ébahis, à la construction de cette pensée, et entrevoir des atmosphères communes, entre les références et les projets réalisés, tout en repoussant extrême attention que nous devons porter à ce qui existe pour faire émerger l'ambition gigantesque d'être au monde. Peu importe l'échelle de la tâche

Valerio Olgiati éprouve sa pensée du haut de ses montagnes pour faire participer ses projets à une histoire globale. Il se saisit des mots du monde pour

1. Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, éd. Gallimard, sept. 2008, p.154

2. Alberto Giacometti, *Écrits – Articles, notes et entretiens*, éd. Hermann éditeur, janvier 2008, p.162-163

3. 2G Nr. 37, El Croquis Nr.156 et VALERIO OLGIIATI

4. Sur la pondération des masses voir l'article de Jacques Lucan dans les cahiers de la recherche architecturale et urbaine 22/23, Athènes et Pise, éd. du Patrimoine, février 2008, p.59-78

5. Le Corbusier, « L'esprit de vérité », *L'Architecture vivante*, automne et hiver 1927, p.5. Issu des cahiers de la recherche architecturale et urbaine 22/23, Le Corbusier – L'atelier intérieur,

6. Alberto Giacometti, de mémoire.

temps ²».

son propre territoire, et ainsi se construire patiemment.

qu'il a capturés au cours des années.
un extrait vient illustrer ce numéro de Cosa Mentale.

qui les remplissent (matières, mesures, proportions, échelles, atmosphères, odeurs, touchers...) et qui appartiennent désormais à Valerio Olgiati.

géographique. Elles balaient toutes les échelles, allant du détail jusqu'au monumental, de l'industriel jusqu'à l'artisanal et du local jusqu'au global. parallèles, et ainsi se mélangent, se confondent dans un dialogue qui forme une unité. Les dessins de ses projets s'unissent avec les différentes typologies simplifiés et essentiels, pour s'abstraire et s'élever au dessus de son temps.

et oriente l'intérêt de Valerio Olgiati. C'est ce langage commun qu'il recherche ardemment à retrouver dans son propre travail.
qu'il en a ramené, qu'il a rempli de ses émotions, par ces puissances que nous rencontrons de temps en temps mais que lui a collectionné.
partagée, inconsciente, et qui construit les chefs d'œuvre.
délicate.

structurelles, et de la pondération de ces entités, de ces masses ⁴ - issue de la compréhension de la composition du plan de l'Acropole, de la place des

exigences insatiables de la raison apporte à l'esprit une satisfaction, un émerveillement, une joie qui suscitent l'expression spirituelle et purement

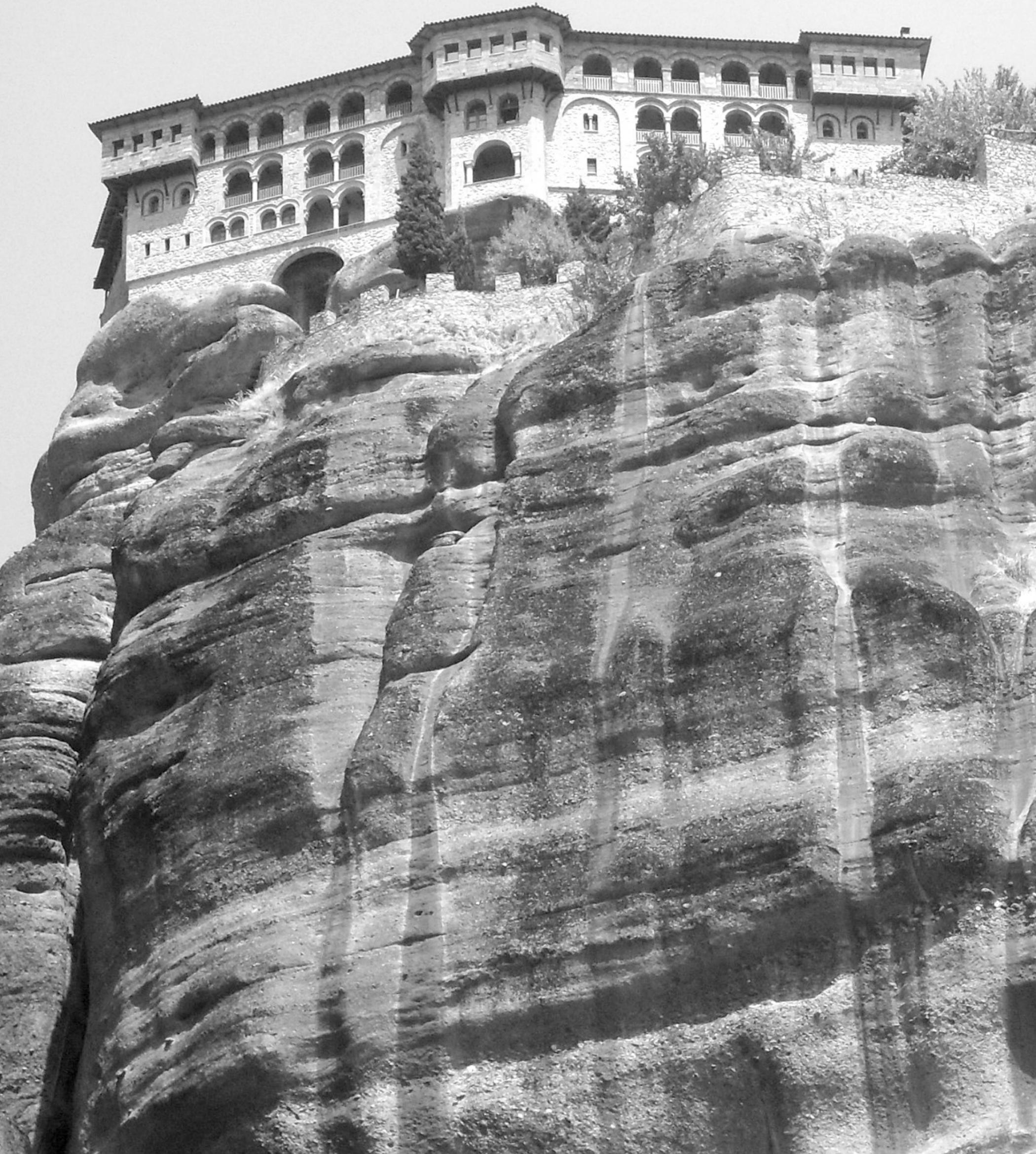
les limites de la théorie, nous replace face à la monumentalité du monde. Dans cette recherche fondamentale, l'outil principal est notre conscience. Cette à réaliser, il faut tendre à « Rendre un bras aussi grand que la voie lactée ⁶».

libérer une nouvelle poésie. FE

numéro 8 _ CONSTRUIRE
Cycle III avril 2012

COSA MENTALE

Architecture et Résistance



A la recherche de la beauté

Relire DE RE AEDIFICATORIA _ FE

De re Aedificatoria, ouvrage de Leon Battista Alberti de la deuxième moitié du 15ème siècle, est un véritable traité sur « l'art d'édifier ». Il pose, ici, les bases modernes d'une réelle théorie de l'édification. Les règles exposées ainsi que les considérations d'ordre plus général ont une portée universelle car elles sont énoncées pour faire face à la diversité des situations propres à une discipline autonome. Les réflexions exposées conservent une actualité certaine pour qui veut tendre vers le beau, solide et utile.

Cet ouvrage est partagé entre théorie et pratique. Alberti prouve ici sa fine connaissance des matériaux, de leur mise en œuvre, ainsi qu'un réel savoir du chantier. Il démontre aussi sa posture d'intellectuel à travers la construction d'une pensée tournée vers un art total.

•

Le soleil s'arrête un instant sur la façade de Santa Maria Novella. Le soleil passe vite en décembre. Et pendant cet instant la place de l'église s'agite. La lumière change. Les rayons de l'hiver la rendent plus bleue. Les gens marchent vite. Il fait froid. La fumée qui sort de leurs bouches dessine leurs courses. L'air frais suspend la beauté. La pierre semble plus dure.

La solennité du Palazzo Rucellai fige la rue, l'ordonne, et la ville dans son agitation continue, s'assoit à son rythme inébranlable.

Extraites d'un temps, du temps de la beauté, les œuvres d'Alberti transmettent la grâce de la passion, de l'amour heureux, de la connaissance vitale.

Elles partagent leurs autorités et leurs gravités avec les rues et les places auxquelles elles font face. Ce n'est plus simplement l'œuvre que l'on observe, mais toute la place, toute la rue, qu'elle emporte dans sa danse délicate avec le temps. L'atmosphère de la place respire l'air de Santa Maria Novella. L'air se charge de ses couleurs, de sa dignité.

Nous ne pouvons croire ce que nous entendons raconter sur Alberti, que son travail n'est que raison, rigueur et mathématique. Il l'est, certes, car la beauté est le fruit de l'esprit et son œuvre sera toujours plus belle que le travail de la nature. Mais elle se nourrit aussi de la belle peinture, de la partition musicale harmonieuse qu'il pratique et de la belle langue qu'il défend. Son intérêt pour la science et les préoccupations de son époque, qui portent autour de la place de l'homme, et de la raison, dans l'art, lui sont familiers, néanmoins son goût prononcé pour les arts, complète et affine sa sensibilité. « Car tous les arts qui contribuèrent à émouvoir et à retenir les âmes ressemblent à la lyre, en faisant harmonieusement répondre les voix graves aux aiguës et résonner les voix moyennes avec celles-ci, produit par leur variété une merveilleuse correspondance d'accord sonores qui nous charme et nous captive au plus haut point ».¹

Il transmet cet équilibre à la ville.

Chez Alberti, comme chez ses prédécesseurs, l'observation de la nature nourrit ses recherches qui conduisent à une vision organique de l'édification. Organique à toutes les échelles, puisqu'il pense la ville comme un édifice, constituée de parties dépendantes les unes des autres, que ce soit dans l'usage comme dans la forme. Ces rapports à installer sont le travail de l'architecte. La partition qu'il doit jouer pour mettre les

lignes, les angles, les volumes, en proportion entre eux. Chaque partie ou plutôt chaque organe doit être dessiné afin de rentrer dans un rapport juste avec les autres, de les faire travailler les uns pour les autres, et ainsi, conquérir la grâce de la belle anatomie. Françoise Choay énonce le concept de « *beauté organique* ».

Il travaille pour cela en suivant ses propres règles d'économie de la construction, qui concernent autant l'utilisation des matériaux que l'organisation en plans, coupes et élévations des parties de l'édifice entre elles ainsi qu'un souci d'économie des dépenses. Cette économie n'a pas d'autre dessein que de constituer un corps parfaitement dépendant de chacune de ses parties, et de concentrer les efforts et les moyens.

C'est pourquoi il consacre un temps important à la réflexion, qui permet de synthétiser une pensée en un objet complet, dans lequel il devient impossible de retrancher quoique ce soit sans toucher à l'intégrité du tout.

Cette *beauté organique* doit alors, pour nous émouvoir, répondre à des principes qu'il énonce.

Il distingue, le *numerus* (nombre de parties semblables et des parties distinctes), le *finitio* (la proportion des parties entre elles) et le *collocatio* (position des parties entre elles et par rapport à l'œuvre). La synthèse des trois permettant théoriquement d'atteindre la *concininitas*, cet équilibre de la forme qui harmonise la production de l'homme avec les règles fondamentales de la nature.

Ainsi, l'unité d'une œuvre humaine bien constituée peut atteindre la solennité des fruits de la nature qui, derrière une simplicité formelle, dissimulent une richesse de composition prodigieuse afin de répondre à des besoins multiples.

La production d'une œuvre de qualité apporte à son créateur l'immortalité de sa pensée qu'il transmet aux futures générations. Seules les œuvres pures qui font avancer la discipline retiennent notre regard. Elles seules méritent d'être analysées, critiquées et admirées. Elles seules nous font avancer. Alberti le sait.

La beauté, l'amour de la beauté naissent du désir de procréation, de transmission de soi, puisque seul par la reproduction de la chair ou par la fabrication de la beauté, l'immortalité peut être atteinte. « Mais pourquoi de la « procréation » ? Parce que pour un être mortel, la génération équivaut à la perpétuation dans l'existence, c'est à dire à l'immortalité. Or le désir d'immortalité accompagne nécessairement celui du bien, d'après ce que nous sommes convenus, s'il est vrai que l'amour à pour objet la possession éternelle du bien. De cette argumentation, il ressort que l'amour a nécessairement pour objet aussi l'immortalité ».²

La beauté, construction multiple, puise dans son époque les préoccupations de celle-ci, sa saveur, et se construit sur les vestiges du passé qui nous parviennent. C'est ainsi que la vie, le mouvement, le renouveau, participent à l'immortalité de la beauté. « C'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu ; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirme en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel,

invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion ».³

Alberti construit en entrelaçant la beauté dégagée des obsessions de la Renaissance (proportions, harmonie, travail sur la perspective) avec la beauté issue de l'héritage des anciens (San Miniato, les romains, Brunelleschi, Donatello).

Par l'amour de la beauté, par sa construction ainsi que par sa composition double décrite par Baudelaire, Alberti pose les questions, nous fait avancer et devient immortel. Cette science du beau, ce souci pour atteindre le *bien* évoqué par Platon, semble pouvoir procurer un plaisir intense, la joie simple mais enivrante, de pouvoir contempler la *beauté en elle même* qui est la fin ultime de l'édification.

Léon Battista Alberti, bien que n'ayant que peu construit, a laissé les témoignages suffisants pour approcher son imperturbable parcours où s'unissent la sensibilité et la raison. Introduisant une pensée organique de l'édification selon une méthode définie, tout en souhaitant laisser une trace pérenne d'une œuvre accomplie.

Sa vie durant, son seul but aura été d'élever l'art et de trouver la voie de la beauté. Celle que l'on désire avoir et garder. Celle dont on tombe amoureux.

Et nous, remis de cette petite histoire, lorsqu'émergent au cours de notre déambulation florentine, Santa Maria Novella ou encore le Palazzo Rucellai, nous aimons une fois encore, respirer, sentir, apercevoir, l'espace renaissant invisible de l'air. FE

Notes :

1. Léon Battista Alberti, L'Art d'Edifier, éd. du Seuil, septembre 2004, p81
2. Platon, Le banquet, éd. Flammarion, août 2007, p150
3. Charles Baudelaire – Le peintre de la vie moderne –éd. du Sandre, mai 2009, p.9

Ouvrages consultés :

- Michel Paoli, Léon Battista Alberti 1404-1472, éd. de l'imprimeur
- Françoise Choay, La règle et le modèle, éd. du Seuil

Illustration : Santa Maria Novella d'Alberti un après midi d'hiver _ FE



Editorial

Il ne suffit plus de poser une pierre sur une autre _ FE

Poser une pierre sur une autre. Puis encore une. Et une autre encore.

Puis franchir. D'une pierre à l'autre. De plus en plus.

Prendre une brique dans sa main. Mesurer son poids.

Puis reposer une pierre sur une autre. Puis encore une. Et une autre encore.

Puis franchir. Avec conscience cette fois-ci de l'effort de franchir.

Avant toute chose. Creuser pour accueillir la première pierre. Trouver le bon sol.

L'ensemble des pierres sera un mur.

Lorsque le mur s'ouvrira, la lumière pourra entrer. L'intérieur et l'extérieur commenceront à dialoguer.

Puis couvrir.

Seuls gestes utiles. Enclorre et couvrir.

•

Le troisième cycle de Cosa Mentale s'ouvre sur le thème essentiel et difficile : Construire.

Lieu de tous les efforts, de toutes les souffrances qui suit juste le pur plaisir de penser, qui a alimenté la réflexion des deux premières années de Cosa Mentale.

La construction est d'autant plus douloureuse qu'elle débute inéluctablement par une destruction, par la perturbation d'un équilibre, pour tenter de transformer nature en culture. Il faut alors être conscient de la responsabilité de l'architecte dans cet acte brutal, ne pas trembler, et laisser à la nature, à elle seule, le soin de danser et de dessiner sur un mur imperturbable, les formes d'une liberté folle et belle.

Construire est le moment dramatique du dessin où apparaissent toutes les couches et où se perdent nos plus grands fantasmes d'épaisseur, de transparence totale et où le rapport entre l'intérieur et l'extérieur s'amoindrit. C'est une tragique aventure, un effort désespéré contre la fatalité, pour préserver l'essence du projet.

Le projet devient tout à coup réel avec un coût, un nombre incroyable de spécialistes, et des savoirs faire différents. Le jeu commence, et au milieu de la tourmente, l'architecte doit se débattre comme il peut pour parvenir à conserver la pensée du projet.

Les questions à la mode de développement durable, de HQE, ainsi que la multitude des règlements d'aménagements, des montages financiers (PPP) se complexifient de jour en jour. L'architecte, dans sa liberté projectuelle, risque d'être mis à l'écart tant les contraintes, les acteurs et les préoccupations d'un chantier deviennent nombreux. Il s'agit de faire avec, et de lutter contre. L'importance préalable de la réflexion, d'une construction mentale complète du projet, reste alors la seule voix pour maîtriser un débat entre tous les intervenants, sans avoir la prétention de tout savoir, au contraire, mais en gardant une ligne de conduite que l'on ne corrompt pas. Voilà une réalité.

La construction restera néanmoins le moment d'une rencontre merveilleuse entre le projet et la lumière. Le travail sur l'espace, notre travail, peut enfin naître et être lu.

Construire c'est, en premier lieu, être conscient de travailler avec des éléments simples qui ont des exigences propres

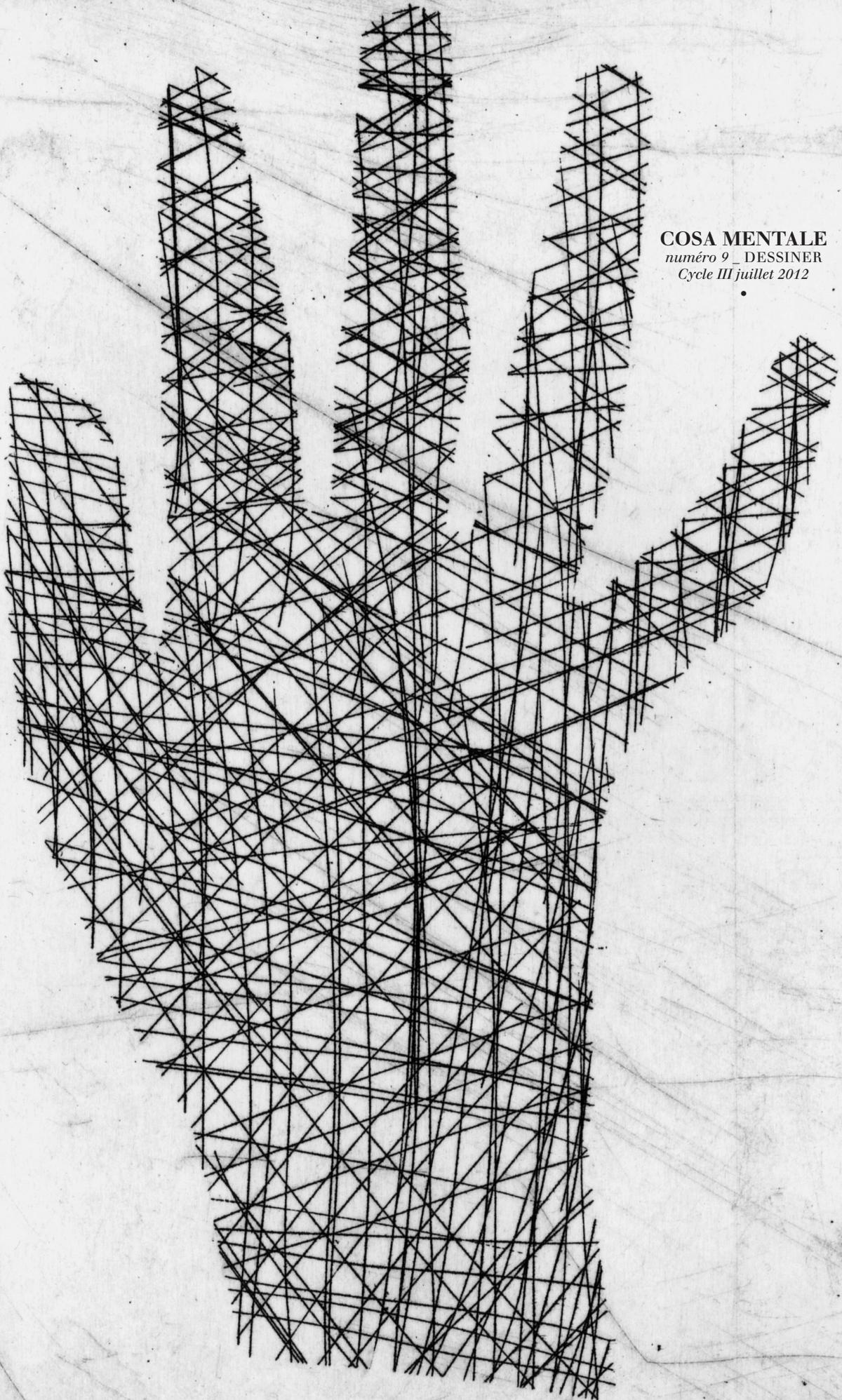
et les interroger. Qu'est ce qu'un mur, un poteau, un toit ? Quelle est la signification d'un trou dans un mur ? Quel est le sens de la position et de la géométrie des éléments entre eux ? Qu'est ce qu'un parcours (du pied et de l'œil) ? Comment toucher un sol, s'implanter ? Comment s'orienter ? Comment guider la lumière ? Qu'est ce que faire habiter ? Se confronter à la composition et aux proportions. Tant de questions que nous devons sans cesse répéter, et auxquelles nous devons continuellement répondre pour construire un projet, riche des éclaircissements que nous ont offert ceux qui nous ont précédés, et ainsi retrouver du sens.

Il ne suffit plus de poser une pierre sur l'autre. Certes. Mais cette logique archaïque doit continuer à guider notre crayon pour continuer à penser la gravité. Elle est avec la lumière ce qui relie l'homme à la nature et donc à un temps plus large. Retrouver une cohérence de pensée dans notre manière de construire, là est le véritable enjeu de notre époque, afin de la cristalliser d'une trace plus noble, qui se transmettra par delà notre propre histoire. Là réside l'objet des limites à s'imposer, des règles à se donner. Abordons l'avenir avec courage et passion. Respectons ces règles. Résistons contre la facilité et la séduction. Continuons à réfléchir. Perpétuons la construction dans un ordre juste et faisons rentrer la lumière par le haut.

Cet effort à fournir, cette résistance à mener, sont aujourd'hui fondamentaux afin que notre discipline perdure et soit considérée.

Résister c'est réfléchir aux questions éternelles qui, elles, ne varieront jamais mais qui répondront toujours aux problèmes de l'époque. Laissons passer les modes, certains que, elles, s'éteindront quand, nous, continuerons de résister. Voilà une autre réalité. FE

COSA MENTALE
numéro 9 _ DESSINER
Cycle III juillet 2012



Sommaire

CM#09 _ Cycle III juillet 2012

Une cartographie subjective

Schéma 22/31, New York, juillet 2010 _ MGD_L _ 5

Degas Danse Dessin

Extraits _ Paul Valéry _ 6

Cy Twombly

ou Non multa sed multum _ Roland BARTHES _ 8

Dans le - le +

Sur les dessins de Livio VACCHINI

Roberto MASIERO et Claudia MION _ 12

Le temps dessiné

Laurent BEAUDOUIN _ 14

Les dessous des dessins bleus

Texte pédagogique de Guy DESGRANDCHAMPS _ 16

« Le plus beau serait de penser dans une forme que l'on

aurait inventée. » _ *Adrien VERSCHUERE _ 19*

L'importance de dessiner

Álvaro SIZA _ 20

Traits portugais

Portraits de pratiques différentes du dessin _

Álvaro SIZA, Francisco et Manuel AIRES MATEUS _ 22

Monde extra-ordinaire

Un entretien avec Brunetto DE BATTÉ

Patrick GIROMINI _ 24

Dessin + Dessein _ *YL _ 26*

•

Carnet Central

Dessiner c'est s'enfoncer dans la forêt

Luca Mengoni

Editorial

Je dessine parce que je veux voir¹

Il n'est pas d'autre but dans le dessin que celui énoncé par Carlo Scarpa : voir.

Le dessin est un outil de compréhension, qui donne la mesure des choses, du rythme et des proportions. Il se confronte, innocent, à la réalité. Il nous permet de prendre possession du monde. Il est innocent et coupable de vouloir être trop libre. L'esprit doit le retenir et le guider.

Il n'est pas étonnant que, dans ce numéro sur le dessin, notre regard se porte sur des travaux de plusieurs artistes – en l'occurrence : Edgar Degas, Cy Twombly et Luca Mengoni. Les transversalités qui existent entre l'art et l'architecture enrichissent indéniablement notre réflexion et c'est pourquoi nous tenons à laisser une large place à leurs sensibilités dans cet opus. C'est à travers le dessin que tous les arts se rejoignent et se posent des questions communes.

Lors de la préparation de ce numéro, nous avons étroitement collaboré avec Luca Mengoni, qui nous présente son travail à travers le carnet central et une exposition *Stelle di Passagio* organisée parallèlement à la sortie de ce numéro. Les œuvres de Luca Mengoni se dressent devant nous, nues, isolées ou à plusieurs, et dialoguent entre elles, s'associent pour dégager du sens au hasard de notre imaginaire, d'un passage, d'une rêverie solitaire.

Son travail nous fait exister par les sens. Il dégage de la matière dans ce qu'il définit comme une rencontre *cruelle avec la Matière²*, son essence, car il s'obstine, se heurte, cherche avec elle, la maltraite et parfois trouve. C'est ce moment précis où cette lutte s'achève, que le croquis dessiné ou pétri, danse avec la matière et nous émeut.

À l'image de ce travail, nous savons que l'importance ne réside pas dans l'exemplarité du trait, mais plus dans le parcours qu'il nous propose, dans la recherche d'une certaine libération. Gilles Deleuze nous confie que l'art a pour fin de libérer la vie. Cette vie à laquelle on oppose si peu de résistance pour l'emprisonner dans notre quotidien,

et celle qui nous ravit de beauté à chaque fois que nous la retrouvons.

Le peintre et le sculpteur tenteront de libérer la vie, « une puissance de vie » ou encore celle de la matière, qui nous irradieront d'une émotion primaire. L'architecte travaillera la matière, en commençant par la lumière, pour libérer l'espace, l'atmosphère, qu'il faut rechercher patiemment. Le dessin, la maquette, la manipulation de matière, sont de véritables croquis, qui accumulés, nous font lire le parcours d'une pensée, jusqu'au moment où les choses prennent leur place naturellement. C'est dans cette chaîne réflexive que prend toute sa place l'importance du dessin. La pratique du dessin des architectes présentée dans ce numéro est remarquable dans le sens où elle est représentative de leurs propres recherches. Ils manipulent, déforment la matière réelle par le dessin, afin de s'extraire de la réalité et créer.

L'exemplarité de leur production tient aussi dans l'homogénéité entre leur pensée dessinée et construite. Elle témoigne de leurs préoccupations dans les questions qu'ils se posent, et dans la manière d'y répondre.

La mine du crayon s'use sur le grain du papier et s'approprie petit à petit la réalité pour lui donner la réplique.

Sans le dessin, plus de lutte, plus d'obstination, plus d'invitation au dépassement. Sans dépassement, plus de sentiment, plus d'émotion, plus de poésie. Et pour finir plus besoin de nos sens.

Le dessin n'est pas une fin en soi ; il est un moyen de chercher et parfois de trouver. Autrement dit, et c'est ce que nous révèle ce numéro de Cosa Mentale, le dessin ne peut être la Forme, il ne peut être qu'une manière de la voir. FE

1. Carlo Scarpa

2. cf Cosa Mentale #4, article de Luca Mengoni « Cruauté de la Matière ».

COSA MENTALE
numéro 10_HABITER
Cycle III décembre 2012



Des briques, du béton, et le reste

A propos des Villas Jaoul de Le CORBUSIER

C'est l'époque de Chandigarh, de l'Unité d'Habitation, de Ronchamp, de la Tourette, de Dubuffet et du Brutalisme.

L'étude domestique des plans de ces villas nous appartient. Elles sont les nôtres. Nul n'est donc besoin de les commenter. Chacun y trouvera ce qu'il est venu y chercher. L'important n'est pas là.

L'essentiel de ces maisons réside dans la poétique de leur espace. Dans la sensation d'être protégé et éveillé.

Poète de la matière, Le Corbusier réalise une synthèse à la fin de sa vie sur la maison. Celle-ci sera universelle et artisanale. Elle portera des siècles d'Histoire ainsi que les temps nouveaux. Elle naîtra des origines de la hutte primitive et enveloppera l'Homme en moderne.

Les joints grossiers entre les briques imparfaites, les voûtes catalanes, le béton brut, rugueux. Les matériaux expriment ce qu'ils sont. L'architecte ne tente pas de les rendre parfaits, chose abstraite, mais les libère dans une mise en œuvre décomplexée de l'époque puriste. L'accident est accepté, recherché. C'est la trace de la main de l'homme.

L'artisanat des techniques utilisées, puisées dans des savoir-faire vernaculaires, prouve l'acuité de Le Corbusier au monde dans lequel il tire ce dont il a besoin. Peu importe que la référence soit riche ou pauvre, religieuse ou profane.

Il choisit lui-même les artisans, qu'il sait les plus qualifiés pour construire les voûtes en briques et les poutres en béton. Il se sent proche d'eux, aimerait avoir les mêmes mains que ces ouvriers, connaître le rapport intime avec le béton.

Les matériaux sont utilisés à leur place, dans une hiérarchie parfaite, entre porté et porteur, entre structure et mobilier, entre utile et inutile. Ils ne prétendent pas pouvoir supporter ce qui n'est pas de leur propre nature.

La liberté d'expression des matériaux leur est offerte par un travail rationnel précis sur le plan, la structure et les proportions. Le Modulor définit toutes les mesures. Il réintroduit l'homme par son échelle dans cette architecture, dessine des proportions harmonieuses en mettant en relation toutes les parties afin de fabriquer un tout indivisible. Une voûte de 226 cm, une autre de 366 cm. Tout le reste en rapport. Les matériaux n'ont plus qu'à parler.

La finesse du mobilier et des menuiseries en bois, contraste avec la rusticité du béton et de la brique. La structure dessine l'espace et fait entrer la lumière. Le mobilier l'adoucit, la couvre de coton et nous accueille. Dans cette maison, hormis la structure, tout est mobilier, même les fenêtres sont intégrées dans des pans de bois menuisés qui intègrent le vitrage. Ici, soit le mobilier souligne la structure, se mettant en retrait et en filtrant la lumière, soit il accepte les usages domestiques de la maison. Il s'incline. Il ne fera pas parti de la ruine.

Ces maisons rétablissent une proximité entre l'architecture moderne et un certain rapport à la matière. La matière est épaisse. On se blottit contre. Elle n'est plus fine, il ne s'agit pas ici de jeter son regard sur le monde et le paysage, mais bien de se reposer et de se concentrer sur soi et sur l'autre. La matière est travaillée et se déforme. La voûte n'est pas un hasard. Non seulement elle permet le franchissement, mais, surtout, elle seule parvient à offrir une telle sensation de bien-être et de protection. Le Corbusier le sait et ouvre, une fois encore, une nouvelle voie à la modernité.

Les coquillages ramassés par le Corbusier tout au long de sa vie sur les plages du monde, se retrouvent ici en s'enroulant autour de l'homme, pour lui offrir un coffret propice à l'épanouissement humain. L'espace semble petit, mais sa densité contenue, enveloppe les habitants d'un doux confort et ouvre leur conscience à ce qu'habiter veut dire.

André Malraux, dans l'éloge funèbre qu'il prononce à la mort de Le Corbusier, dans la cours carrée du Louvre, rappelle le propos de ce dernier, qui ayant laissé sur son chemin la machine à habiter, a terminé son existence en recherchant dans la maison un « écrin de la vie ». FE





Le Corbusier, Neuilly sur Seine, Maisons Jaoul, 1952 - Photographie FLC L2(3)23 © FLC/ADAGP, 2012

Sommaire

CM#10 _ Gravité cycle III décembre 2012

•

Une cellule à l'échelle humaine

Conférence donnée le jeudi 10 octobre 1929 à la Faculté des Sciences Exactes _ LE CORBUSIER

Le Nid

Gaston BACHELARD

Projeter est une manière d'habiter le monde

121 projets réalisés entre 1977 et 2007 _ Luca MERLINI

En poète habite l'homme

Edith GIRARD

Tentative d'épuisement de la Haus Zschaler

A propos d'une maison de Rudolf OLGIATI _ GO

Carnet central :

Jean Ginsberg, une Pensée de l'Architecture

Praxis et humanisme _ Philippe DEHAN

Une pièce en plus

Habitat pavillonnaire en quête d'urbanité _ JM

Habiter

Vincen CORNU

Des briques, du béton, et le reste

A propos des Villas Jaoul de Le CORBUSIER _ FE

India Close Up

Carnet de Voyage - 2ème partie _ CM

La diagonale du vide

A propos du travail de Farah ATASSI _ JB

Editorial

Gravité

•

« Mais sur terre déjà veut dire sous le ciel. L'un et l'autre signifient en outre demeurer devant les divins et impliquent appartenant à la communauté des hommes. Les Quatre : la terre et le ciel, les divins et les mortels, forment un tout à partir d'une unité originelle. »
Martin Heidegger

•

A l'occasion de son dixième numéro et pour son troisième anniversaire, Cosa Mentale trouve dans le thème Habiter une synthèse de ces années de réflexions et le dessein évident de l'Architecture.

C'est vers Habiter que se tourne toute l'architecture dans un seul geste. Tous les thèmes, toutes les oeuvres et tous les mots sont là, ensemble, ré-unis.

Et nous aussi nous sommes là : Habiter nous contient nous aussi.

Alors, qu'apporter de plus ? Eternelle question du redire. Cette question est peut-être celle qui obsède Cosa Mentale, et depuis le début : Pourquoi écrire ? Avons-nous quelque chose à dire ? Quelle est notre légitimité pour parler de quelque chose qui nous dépasse ?

Nous avons choisi, et de manière très claire, de répondre une chose : la sensibilité.

Nous croyons religieusement à la singularité de la réflexion en architecte, et plus particulièrement en architecte sensible.

La force de l'architecte est l'espace. Sa force est de ne pas être le premier. Sa force est d'avoir visité l'Unité d'Habitation. Sa force est de connaître New York et Paris. Sa force est de connaître Evora et Monte Carasso. Sa force est de savoir que l'architecture et la ville sont indissociables.

Sa force est de savoir la densité primordiale. Sa force est de savoir qu'elle seule fabrique le vide. Sa force est d'être conscient de la nécessité de préserver le territoire. Sa force est d'avoir déjà ressenti une Emotion architecturale. Sa force est de vouloir la reproduire. Sa force est d'apprécier le plan d'un beau logement. Sa force est de vouloir en dessiner. Sa force est de savoir que l'Homme moderne doit habiter en Homme moderne. Sa force est d'être critique. Sa force est d'essayer d'être Architecte.

Les architectes modernes étaient conscients de ces forces. Ils ont véhiculé un véritable espoir sur la question du logement, de vraies expériences, réussies, ont parsemé le territoire. Cet élan a remis l'Homme au centre des préoccupations. L'exode rural, un monde de plus en plus urbain et une époque machiniste ont réveillé chez eux une conscience sociale à laquelle ils avaient plus ou moins échappé jusqu'au XIXème siècle. Ce combat, mené courageusement par une génération d'architectes s'est étiolé petit à petit face aux urgences et aux pressions multiples de plusieurs acteurs politiques ou privés. Peu parviennent à résister aujourd'hui.

Une redéfinition des causes à défendre en tant qu'architecte est plus que fondamentale aujourd'hui. Seule une véritable cause commune peut engendrer une émulation, une révolution architecturale comme la réclamait de son temps, entre autres, Le Corbusier.

L'émulation architecturale que nous appelons à notre tour aujourd'hui de nos vœux doit avoir pour objet l'Habiter, et pour moyens le travail, la modestie, l'effort acharné de la volonté et de la passion, car il doit lutter à la fois pour et contre une force terrible et merveilleuse : la Gravité, comprise dans ses deux sens.

Il y a bien sûr la gravité à laquelle nous sommes tous

tenus, celle qui nous rappelle à des éléments essentiels avec lesquels nous devons composer : la gravité éternelle, celle qu'a toujours connue l'architecture parce qu'elle était là bien avant elle. Cette gravité qui nous ramène à des temps anciens, des modes de pensée répétés éternellement. Cette gravité qui, de la matière, se propage à l'architecture entière : gravité d'un espace, espace tenu, calme et évident, qui porte la lumière la guidant au plus profond de lui-même ; gravité d'une forme posée sur la terre et sous le ciel, menant l'un à l'autre, rassemblant les deux en un lieu ; gravité d'une structure qui disparaît entre cet espace et cette lumière, se confondant avec eux tout en respectant l'ordre et la règle de la construction ; etc.

Mais il y a aussi la gravité d'un avis, d'une pensée, d'une réflexion : cette gravité à l'aune de laquelle on peut trouver triste et révoltante la légèreté avec laquelle certaines décisions lourdes de sens sur la question de l'Habiter - et à toutes les échelles, du territoire à la maison en passant par la ville - sont prises ; trouver triste ce fleurissement d'actes irréfléchis, de constructions d'une pauvreté affligeante et de décisions hâtives qui semblent être la norme en vigueur dans les politiques actuelles de fabrication de la ville et de pratique de notre discipline pourtant si riche et complexe.

Car malgré tout, et même si écrire cela pourrait valoir à Cosa Mentale une réputation de « réac » ou nous ne savons quoi d'autre (ce dont nous nous défendrons !), construire, habiter et faire habiter sont des actes graves qui impliquent de trop grands enjeux pour être traités légèrement : c'est cette gravité qui fait le merveilleux et l'essence de l'architecture.

Et aussi longtemps que les pierres tomberont vers le sol, en aucun cas elle ne pourra lui être enlevée. FE+SC

COSA MENTALE

TRADITION



COSA MENTALE

ORGANISATION

1500
A
D

AVANT-PROPOS

Vive la résistance

*« C'est au lecteur de reconstruire ce livre ! A lui de réunir les fragments d'une œuvre dispersée et incomplète, à lui de faire rejoindre des passages placés loin les uns des autres et qui pourtant se complètent ! A lui d'organiser les moments contradictoires en recherchant leur unité essentielle, à lui d'éliminer les éventuelles incohérences (hypothèses abandonnées ou de recherches) ! A lui de substituer aux répétitions leurs variantes éventuelles (ou alors d'accepter ces répétitions comme des anaphores passionnées) ».*¹

C'est avec ce fameux titre « Vive la résistance » emprunté à Luigi Snozzi que s'ouvre le dernier numéro de Cosa Mentale. C'est aussi avec cet article que nous ouvrons le numéro #01 de Cosa Mentale il y a cinq ans.

La résistance, pour nous architectes, est un chemin qui nous permet d'éviter la nausée causée par la banalité, la répétitivité de nos existences et par la médiocrité. Elle est celle par laquelle nous nous exprimons. Par laquelle nous vivons. Celle en laquelle nous croyons. Non comme une opposition stérile, mais comme la voie libératrice de forces nouvelles, de puissances nécessaires.

C'est pourquoi nous ne pouvons imaginer aucun renoncement. Sinon mourir.
La révolte de Camus, n'était rien d'autre qu'un appel à la vie, mais à la vie les yeux ouverts !

Nous avons créé avec toute notre énergie treize numéros de Cosa Mentale.
Chaque numéro a été un combat. Chaque numéro est sorti avec du retard. Mais chaque numéro a été une satisfaction. Ils nous ont tous ouverts les yeux un peu plus à chaque fois.
Les thèmes abordés sont éternels. Ils n'ont pas besoin de Cosa Mentale pour continuer à être explorés. Ils le sont depuis toujours. Cosa Mentale n'a fait que mettre en lumière ce qui existe déjà, rappeler ce qui se sait déjà.

Nous l'avons fait car nous en sentions la nécessité. Ce besoin est né de notre époque sans mythe, sans croyance dans un absolu, créant ainsi un manque. Ne pouvant plus nous appuyer sur des règles, des dogmes établis, l'artiste, l'architecte moderne a du faire le deuil de la beauté, morte avec ses mythes. Pour renaître, il a dû repartir en quête de ce que Barnett Newman a nommé le sublime². Le sublime étant une nouvelle étape dans la recherche artistique, comme un pas en avant répondant à une infinie nécessité de l'homme de se retrouver. La beauté est donc écartée. Les règles sont assimilées mais le but est désormais de sentir, de se sentir en vie, de porter le regard au delà, d'être ému. Redonner du sens, ne pas céder à l'absurde et se révolter. Cette belle révolte est la dure tâche de l'artiste moderne.

Cette transcendance de l'âme par les arts est peut-être alors le mince fil auquel se raccrocher aujourd'hui afin de fixer un but et continuer à être optimiste.

Le moment difficile de notre histoire oblige à ne pas baisser les bras. Et nous avons le sentiment qu'avoir travaillé sur les thèmes qui ont nourri les treize numéros de Cosa Mentale — ces thèmes qui sont le fondement de notre discipline — est un geste important. Nous caressons l'espoir d'avoir pu parfois réorienter le regard dans une direction qui nous paraît fondamentale aujourd'hui.

Nous espérons que le vent qu'a soufflé Cosa Mentale durant cette période continuera d'entrer dans les écoles et dans les consciences des futurs architectes.

Nous remercions toutes les personnes qui ont pris part à cette aventure.
Merci aux rédacteurs qui ont contribué à la fabrication des numéros.
Merci aux invités qui nous ont fait le plaisir de venir nous présenter leurs projets à travers des conférences ou des expositions.
Merci pour toutes les preuves d'amitié et de soutien.

Oublions un instant que rien n'est simple, prenons-nous à rêver que nous serons les bâtisseurs des prochaines pyramides, du prochain Panthéon et que notre époque réussira malgré tout à laisser une trace d'une civilisation qui n'a pas voulu se résoudre à s'éteindre tristement mais qui a réagi, qui a fait revivre les rêves de grandeur et l'émotion.

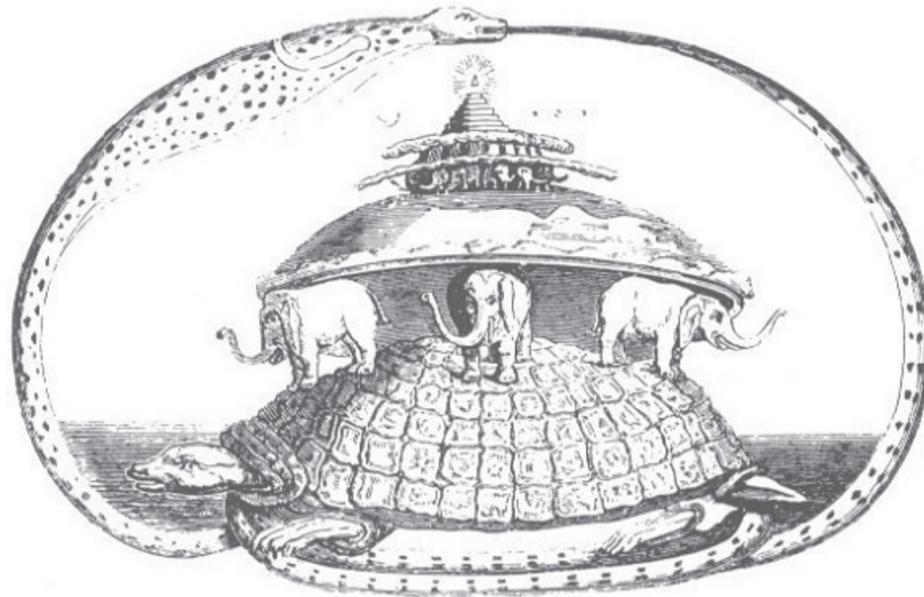
Tant que les pierres chaufferont au soleil et que les ombres se perdront au sommet des pyramides, alors l'Architecture aura encore un sens. Et cela mérite bien un combat. FE

Notes :

1. Pier Paolo Pasolini, *Ecrits corsaires*, éd. Flammarion, note introductive p.23
2. Barnett Newman, *Le sublime c'est pour maintenant*, éd. Macula 1990, p.243

ÉDITORIAL

Une puissance de transformation



« Les mythes sont les âmes de nos actions et de nos amours. Nous ne pouvons agir qu'en nous mouvant vers un fantôme. Nous ne pouvons aimer que ce que nous créons ».¹

« Il faut conserver dans nos esprits et dans nos cœurs la volonté de lucidité, la netteté de l'intellect, le sentiment de la grandeur et du risque, de l'aventure extraordinaire dans laquelle le genre humain, s'éloignant peut-être démesurément des conditions premières et naturelles de l'espèce, s'est engagé, allant je ne sais où ! ».²

Pour ce dernier numéro de Cosa Mentale, nous avons décidé d'aborder le thème de l'organisation en pensant que celui-ci pourrait proposer une conclusion riche et complexe de la série que nous avons entamée il y a maintenant cinq années.

L'organisation à la lourde tâche de recouvrir de son voile la matière de l'esprit et de l'ordonner. C'est pourquoi il nous semblait important de nous intéresser à ce thème qui sous-entend la mise en ordre d'une pensée. Cette même pensée dont nous avons tant parlé, celle qui a suscité des articles engagés, des déclarations passionnées, celle en laquelle nous croyons.

Or nous n'avons jamais tenté d'en analyser la genèse, et pour cause, elle n'est qu'un savon mouillé, un spectre insaisissable. Elle est ce que nous construisons mentalement, elle appartient à la mythologie de notre esprit. La mythologie a nourri des civilisations entières jusqu'à engendrer des chefs-d'œuvre et des monstres. Bien que les mythologies soient nées de fables et d'histoires imaginaires, elles ont eu la puissance de construire des civilisations entières, faites de grandeurs et de chimères.

Cette mythologie que nous évoquons, il nous appartient de la créer nous-même. Les souvenirs, les sensations, les acquis de toutes sortes, qui organisés et attirés vers un seul dessein, se mettent en place, en rapport, s'accordent entre eux pour dégager, peut-être ce que nous n'avons cessé d'appeler la pensée. Voilà sur quoi nous créons. Voilà à quoi nous devons travailler.

L'esprit, comme disait Valéry, est une formidable « puissance de transformation » qui a le pouvoir de créer l'ordre ou le désordre, de transformer la nature en artifice, de réveiller les consciences endormies par nos existences fonctionnelles et de transformer un état vaporeux en une étincelle de l'âme.

L'écueil de l'esprit de notre époque vient de son caractère individuel, car de lui-même il tend à contenter ses seuls besoins. Il tente même, parfois, de rompre un certain ordre pour satisfaire son propre moi.

C'est pourquoi il doit redécouvrir l'ordre social, redécouvrir qu'il doit être porteur d'un projet global, qu'il appartient malgré lui, à une communauté.

C'est lorsque l'esprit rencontre les besoins d'un ensemble que s'instaure le désordre. Il serait donc faux de penser que le désordre naît toujours d'une absence de l'esprit, mais il apparaît aussi lors d'une confrontation entre le un et le nombre.

L'esprit peut devenir la source des plus grandes créations lorsqu'il est guidé par un souci de bien commun. À l'architecte d'adopter cette posture ! Claire. Éthique. Il ne peut être question de désordre. La ville le lui interdit.

La conscience d'un projet commun qui redessinerait les règles d'un monde plus clair, mettant à profit la multitude de savoirs (jamais dans l'Histoire tant de moyens n'ont été disponibles), nous incombe de façon évidente chaque jour un peu plus, devant l'incohérence bruyante et chaotique d'un monde devenu fou.

Nous ne pouvons que souhaiter la naissance d'un nouveau projet, dans lequel la puissance d'organisation de l'esprit devra être placée au centre, porté par une nécessaire mythologie commune.

Notes :

1. Paul Valéry, Variété II, Petite lettre sur les mythes, p.305, éd. Gallimard 1930

2. Paul Valéry, Variété III, La politique de l'esprit, p. 231, éd. Gallimard 1936

Illustration : Dans la cosmogonie hindoue, le monde est porté par quatre éléphants, eux mêmes supportés par une tortue.